



من المسرح العالمي

سيمبلين

تأليف : وليم شكسبير

تحقيق : چس . م . نوزوردي

ترجمة : دكتور / عبد الواحد لؤلؤة

اول إبريل ١٩٩٢

سلسلة
من
المسح العالمي

سلسلة يشرف عليها

حمد يوسف الرومي
وكيل وزارة الاعلام

د. محمد مبارك بلال
عميد المعهد العالي للفنون المسرحية

المراسلات باسم :

السيد / وكيل وزارة الاعلام
وزارة الاعلام
ص . ب ١٩٣
الرمز البريدي 13002 الكويت

الإشراف الفني: علي سنير



من المسرح العالمي

سيمبلين

تأليف : وليم شكسبير
تحقيق : جى . م . نوزوردي
ترجمة : دكتور / عبد الواحد لؤلؤة

أول إبريل ١٩٩٢

تصدر عن : وزارة الإعلام - الكويت

كلمة المترجم

سيمبلين هي ثالث مسرحيات الرومانس ومن أواخر ما أنتج شكسبير . وقد سبقت هذه المسرحية اثنتان : تيمون الاثيني وبيركليس . ظهرت ترجمتي للمسرحية الأولى في آب / أغسطس ١٩٧٧ (سلسلة من المسرح العالمي رقم ٩٥ - وزارة الاعلام - الكويت) كما ظهرت ترجمتي للمسرحية الثانية في نيسان / ابريل ١٩٩٠ (سلسلة من المسرح العالمي رقم ٢٤٧ - وزارة الاعلام - الكويت) . وبهذه الترجمة للمسرحية الثالثة تكتمل ثلاث مسرحيات في ترجمة كاملة عن أفضل المحققين في الدراسات الشكسبيرية من طبعة (أردن) . يجمع هذه المسرحيات صفة (رومانس) وهي قصص مفرقة في الخيال والبعد عن الاحتمال . كما يجمعها شك يحوم حول المؤلف ان كان ثمة يد غير يد شكسبير ساهمت في تأليف المسرحية . وهذه النقطة الثانية شغلت الباحثين كثيرا ، ونجد في مقدمة كل محقق من المسرحيات الثلاث آراء ومناقشات وأساليب في معالجة النص والمهاد التاريخي أتمنى لو أجد مثله في بعض دراساتنا الأدبية في تراثنا العربي .

لقد أضفت من الهوامش والشروح وترقيم أبيات النص مما أهمله المحقق في مقدمته ما لا أستكثره على القارئ العربي في مثل هذا العمل الجاد ، وهو ما فعلته في المسرحيتين السابقتين . وأرى أن المقدمة والملاحق يجب أن تقرأ مرة قبل قراءة النص ومرة بعد قراءة النص . عند ذلك تكون هذه المسرحية موضع دراسة جادة لا مسألة تسلية عابرة .

شتاء ١٩٩١

د . عبد الواحد لؤلؤة

جامعة الإمارات العربية المتحدة

مقدمة المحقق

XI تكمن الصعوبة الكبرى حول (سيمبلين) في غياب الحقائق الثابتة عن المسرحية . ان إدراجها في طبعة (فوليو ١٦٢٣) يضمن كونها من عمل شكسبير بشكل رئيسي ان لم يكن بشكل كامل . وثمة سبب وجيه يدفع إلى الاعتقاد ان تأليفها وتمثيلها قد جرى قبل أيلول/ سبتمبر من عام ١٦١١ . ولكن هذه المعرفة لا تذهب بنا بعيدا إزاء الشكوك الأخرى . فنحن مانزال نفتقر إلى دليل قاطع حول تاريخ تأليفها الدقيق ، كما اننا لسنا على يقين تام من المصادر التي استقى منها شكسبير عناصر حبكة الرئيسية . ثم ان النقد كان يقف عاجزا أحيانا إزاء السؤال : لماذا صور شكسبير هذه المسرحية بهذا الشكل ، ولماذا صورها أساسا . ولربما كان عوزنا إلى المعرفة الكافية قد جعل عددا من المسرحيات تثير هذا السؤال الأخير حول (ترويلس وكريسيدا) مثلا أو (صاع بصاع) أوتيمون الاثيني) أو حتى (هاملت) . تشكل (سيمبلين) وثيقة أقل تعقيدا من أي من هذه المسرحيات مثلها تبدو كأنها نتيجة نقطة تحول محددة أو حاسمة في حياة شكسبير الخاصة أو المهنية ، ولو كان بالإمكان ، بالإفادة من الإشارات الخارجية ، الاهتمام إلى المزيد من المعرفة عن غرضه ووسائله في هذه المسرحية ، إذن لاتضح الكثير من الغموض الذي يلف حياة المسرحي في أواخر أيامه .

ومع ان (هاملت) و(ترويلس وكريسيدا) و(صاع بصاع) توحى بالكثير عن أعمال شكسبير بوجه عام ، ومع ان المسرحيات التي ألّفت بعد عام ١٦٠٠ تتصف بخصوصية أكثر من تلك التي ألّفت قبل ذلك التاريخ ، فإن شكسبير في عهد الملك جيمز الأول (١٦٠٣ - ١٦٢٥) يختلف عن شكسبير في عهد الملكة اليزابيث الأولى (١٥٥٨ - ١٦٠٣)

إذ غدا شخصا غائما الهوية بالغ الغموض . فنحن نعلم انه كان يؤلف المسرحيات حتى عام ١٦١١ وربما بعد ذلك التاريخ ، كما اننا على شيء من اليقين حول تلك المسرحيات . لكن التسلسل الزمني لتأليف تلك المسرحيات يقتصر عن ذلك في وضوحه ، لأن عوزنا إلى تواريخ يمكن الوثوق بها لا يجعل من الممكن دوما التمييز في العلائق الدقيقة بين مسرحية وأخرى ، لذلك لابد من دراسة (سيمبلين) في ضوء معلومات ليست باللغة الدقة ، مما لا يسمح بقبول الكثير مما يدور حولها على انه من المسلّمات . لكن مما يخفف من وطأة الأمر معرفتنا ان سنوات من البحث العلمي الدقيق قد والفت بين الكثير من الأدلة البسيطة والفرضيات في نسق تعوزه دقة التفصيلات ، لكنه يمكن الاعتماد عليه في ما يبدو من خطوطه الكبرى .

١ - النص

XII لا تظهر في (سيمبلين) مشكلات كبرى في النص ، رغم انها تفسح المجال لبعض الخلافات في الرأي فالمسرحية لم تطبع في حياة شكسبير ، لكنها ظهرت أول مرة في طبعة (فوليو ١٦٢٣) فعاد هذا النص هو المعول عليه وحده في جميع الطبعات اللاحقة . ثمة عناية شديدة في تقسيمات الفصول والمشاهد في طبعة الفوليو ، ومثل ذلك صحة تقسيم الأبيات الشعرية . وفي ما عدا بعض المشكلات اللفظية المتفرقة ، ومنها ما يكون مظهره أكبر من حقيقته ، فإن هذا النص سليم يجب أن يؤخذ على انه صورة صادقة عن الأصل الشكسبيري . لقد ذهب (سر والتر كريك) إلى القول ان نص الفوليو يقوم على نسخة الملقن ، وان آثاراً من يد الناسخ تبدو في الإرشادات المسرحية التي تبدأ مقتضبة ثم تنتهي إلى توسع وتفصيل . ففي الفصلين الأولين نجد إرشادات مختصرة

مثل : « تدخل إيموجين إلى فراشها مع وصيفة » ومثل « اياكمو من الصندوق » وهو ما يختلف بشكل ملحوظ عن إرشادات لاحقة مثل « يدخل موكب سيمبلين والملكة وكلوتن مع بعض النبلاء من باب ، ويدخل من الباب الآخر كايوس لوكيوس مع بعض الخدم » ومثل « يدخل إرفياكوس حاملا إيموجين ميتة بين ذراعيه » . وفي الفصل الأخير مثالا من الإرشادات المفصلة مما حمل (كريك) إلى القول ان النساخ قد بدأ بتقليص إرشادات شكسبير بأخرى من وضعه ثم ما لبث أن عدل عن ذلك لما رأى ان لا فائدة مما كان يفعل . يلخص (كريك) رأيه بهذه الكلمات : « النص بشكله العام ، وتقسيماته الدقيقة إلى فصول ومشاهد يوحى إليّ بوجود نسخة تلقين تزايد اعتمادها على إرشادات المؤلف الأصلية من أجل إعداد المسرحية للإخراج » .

وثمة تفسير آخر ، يبدو لي أكثر إقناعا ، أدلت به إليّ الدكتورة (اليس ووكر) التي ترى ان بعض الملامح في نسخة الفوليو تصعب مواءمتها مع نظرية نسخة التلقين . وتشير الدكتورة (ووكر) ان القول بوجود نص يقوم على نسخة تلقين للمسرح يجعل من (سيمبلين) نصا أطول من المألوف ، وليس فيه الكثير مما يوحى بتحضير جاد لما يمكن استخدامه في المسرح . إذ من المنتظر أن يقوم النساخ بحذف الزوائد والاستغناء عن الهولندي والأسباني في الفصل الأول والمشهد الخامس ، وإضافة ملحقات وأبواق تعلن عن قدوم الملك وما يشبه ذلك من وسائل الإعلان الصوتية المعتادة في مشاهد المعارك . ان النظافة التي تميز نسخة الفوليو بشكل عام لا تدع مجالا للقول ان النساخ قد استعمل مسودات أو نسخة خطية عنها ، مما دفع دكتور (ووكر) إلى القول ان النسخة الفعلية قد نقلها النساخ عن مسودات مضطربة سابقة على نسخة التلقين .

XIII وكما تقول الدكتورة (ووكر) فإن اختيار مثل هذه المخطوطة

تكون « نسخة » لطبعة (الفوليو) هو الاختيار الطبيعي الذي يتماشى مع المبادئ التي أعلنها المصنفان (هيمنك وكوندل) . وبيدولي من المحتمل أن النساخ الذي أجرى التعديلات التي يذكرها (كريك) كانت من نسخة من هذا النوع ، وإن صح ذلك ، فإن تلك التعديلات تبدو عرضية دون أن تقوم على خطة راسخة .

ولئن صح ما ذهب إليه الدكتور (وكر) ، وهو ما أظنه ، فإن أية نظرية عن وجود يد في التأليف غير يد شكسبير تغدو نظرية لا قيمة لها . فليس من المعقول أن يقدم نساخ منهمك في النقل عن مسودات فيضيف مشهدا أوبيتين من الشعر أو حتى عبارة على المخطوطة التي ينقل عليها . فهو قد يخطئ في نقل كلمات مغلوطة الإملاء ، أو قد ينحدر إلى الخطأ أحيانا بسبب تشتت انتباهه ، لكن حصيلة ذلك الخطأ لن تكون جسيمة . لذلك يبدو من المحتمل بوجه عام أن (الفوليو) قد حفظ نسخة يمكن التعويل عليها كثيرا ، وإن أية شكوك حول التأليف يجب أن تعزى إلى طبيعة المسودات نفسها . ومن المحتمل أن تكون تلك المسودات من خط شكسبير ومساعد له ، رغم أنني لا أجد في المراجع ولا في الأسلوب من دليل يدعم هذا الظن . وبيدولي أن (هيمنك وكوندل) قد تعاملوا بإخلاص مع شكسبير وجمهوره ، وإن الحالة الوحيدة التي خرجا فيها عن الحدود كانت في إدراج (سيمبلين) مع المسرحيات المأساوية وإعطائها عنوان (مأساة سيمبلين) . ومن المحتمل أن هذا التوبيع المغلوط كان نتيجة وصول « النسخة » متأخرة عن موعدها إلى المطبعة .

من الواضح أن نسخة الفوليو من (سيمبلين) هي من عمل المنضد (ب) الذي كان يعمل عند (جاكارد) . فالصفحات تكشف عن العناية والانتظام مما يميز عمل هذا المنضد بشكل عام . إذ لا نلبث أن نرى ما تصفه الدكتور (اليس وكر) من عادات هذا في حرية استعمال

الأقواس وتجنب استعمال الحرف المائل في أسماء الأمكنة والأقاليم .
لقد أثبتت الدكتور (ووك) ان هذا المنضد كان ينقل عن نسخة الربع
(كوارتو) بشكل آلي اعتباطي في الغالب ، وانه كان يحمل في ذهنه أكثر
مما تحتمله ذاكرته ، ويغلب أن يحذف أبياتا وكلمات ، و « يميل إلى عادة
التشكيل في الذاكرة إلى حدّ التحريف المتعمّد ولا يعقل أن المنضد (ب)
قد عالج النسخة المخطوطة بنفس الطريقة لأن طبيعة تلك النسخة كانت
ترغمه على استكناه الكلمات كلمة كلمة ، والحروف حرفا حرفا .
وأحسب ان ثمة مبدأ عاما يحكم المسألة هنا ، وان النسخة البالغة
الصعوبة تفرض قيودها الخاصة . لذلك تساورني الشكوك حول
المحذوفات وما يشبه ذلك في (سيمبلين) ولو أن ما ذهبت إليه الدكتور
(ووك) يدعو إلى اتخاذ الحيطة . ثمة ثماني صيغ هي موضع شك ،
منها ثلاث تستدعي الإصلاح دون شك .

XIV وان كانت جميع هذه الصيغ مغلوطة فإنها قد تكون ناشئة عن سوء
قراءة النسخة المخطوطة . والأغلاط الفعلية قد نبليغ الثلاثين . وثمة
حوالي سبع كلمات محذوفة وحوالي أربع عبارات مقحمة إلى جانب اثني
عشر من التحريفات . وهذا يصل بمجموعه إلى حوالي ستين غلطة ، أي
بمعدل مقبول لا يزيد عن غلطتين اثنتين في الصفحة الواحدة .

٢ - التاريخ

لقد طرح العديد من التواريخ حول تأليف (سيمبلين) فقد كان
(مالون) أول من حاول ترتيب المسرحيات في تسلسل زمني ، ومال إلى
تحديد السنوات ١٦٠٤ ، ١٦٠٥ ، ١٦٠٩ ، وربما كان هذا التاريخ
الأخير غير بعيد عن الصواب . فقد كان هذا التحديد اللاحق يستند إلى
خلاصة عن المسرحية حفظها في دفتر مذكرات في ما تأخر من حياته
مدرس اسمه الدكتور (سايمن فورمن) الذي انقلب إلى تعاطي السحر

والشعوذة الطبية . ففي حدود نسيان/ ابريل ١٦١١ بدأ (فورمن) يسجل تفصيلات عن المسرحيات التي شهدتها تمثل فى مسرح (كلوب) ففي العشرين من نيسان/ ابريل يذكر انه شاهد مسرحية (ماكبث) وفي الثلاثين منه شاهد مسرحية مجهولة المؤلف تدور حول عهد الملك رچارد الثاني ، وفي الخامس عشر من أيار/ مايو شاهد مسرحية (حكاية الشتاء) وهو لا يذكر متى وأين شاهد مسرحية (سيمبلين) بل ربما كان ذلك في نفس المسرح وفي حدود نفس التاريخ . وذلك لأن (فورمن) قد توفي صدفة أو عمدا أثناء عبوره نهر (التيمز) في زورق بتاريخ ٨ أيلول/ سبتمبر ١٦١١ . وقد بقي الوصف الذي أورده عن (سيمبلين) يعدّ تزييفا إلى عهد طويل ، لكنه تبين الآن انه وصف صحيح ، فيه من الطرافة ما يستحق أن يورد بالكامل . عن سيمبلين ملك انكلترا .

وأذكر كذلك حكاية سيمبلين ملك انكلترا في عهد لوكيوس وكيف جاء لوكيوس من لدن أوكناقيوس قيصر طالبا الجزية التي أنكرها عليه حتى سبّر إليه جيشا عظيما من الجند الذين نزلوا في (ملفورد هيشن) وما لبثوا أن غلبهم سيمبلين وأخذ لوكيوس أسيرا وكل ذلك بمساعدة ثلاثة من الخارجين على القانون اثنان منهم ابنا سيمبلين وقد سرقهما منه يوم كان لهما من العمر ستان شيخ كان سيمبلين قد نفاه فأقام الشيخ على العناية بهما كما لو كانا من صلبه فسلبه عشرين عاما في كهف . وكيف ان أحدهما قتل كلوتن الذي كان ابن الملكة وكان ذاهبا إلى (ملفورد هيشن) مدفوعا بحب اينوجين ابنة الملك . وكيف ان الإيطالي الذي جاء من عند حبيبها أخفى نفسه في صندوق قائلا انه صندوق يحوي مصاغا أرسلها حبيبها وآخرون لتقدم هدية إلى الملك . وفي عتمة الليل وهي نائمة فتح الصندوق وخرج منه فنظر إليها وهي في سريرها وتمعن في جسمها ونزع عنها سوارها ثم اتهمها بالعهر أمام حبيبها .

XV وفي النهاية كيف جاء مع الروم إلى انكلترا فوقع في الأسر ثم انكشف أمام اينوجين التي اتخذت لنفسها ثياب الرجال وهربت لملاقاة حبيبها في (ملفورد - هيثن) واتفق ان بلغت الكهف في الغاب حيث كان يقيم الاخوان وكيف تناولت عقارا منوما فحسبها من الأموات وكادا أن يدفناها في الغاب إلى جانب جثة كلوتن الذي كان يرتدي ثياب حبيبها التي خلفها وراءه وكيف عثر عليها لوكيوس ..

أما التاريخ الأسبق وهو ١٦٠٦ فيدعمه دليل قوي ، ان لم يكن قاطعا ، من صيغة طريقة عمد إليها شكسبير في الإفادة من (أخبار هولنشييد) .
فالحكاية في الفصل الخامس والمشهد الثالث فيها :
ولدان وشيخ في عمر الولدين ، مَمَر
كانوا لبريطانيا جِرْزاً ، للروم سقر

(٥٨ - ٥٧/٣/٥)

لا تأتي كما ينتظر من وصف (هولنشييد) لتاريخ بريطانيا المبكر ، بل من مقطع يتناول عهد الملك (كينث) في تاريخ سكوتلند . ومع انه ليس من الحكمة أن نضع أحكاما ثابتة عن طريقة شكسبير في تناول كتاب (هولنشييد) يبدو من المقبول القول انه لم يُعَرَّ كثيرا من الاهتمام للتفاصيل عن شئون سكوتلند حتى ظهرت الحاجة إليها في الإرشادات المسرحية . وباختصار ، فإن أول استخدام واسع النطاق لتاريخ سكوتلند كان في مسرحية (ماكبث) ، وثمة ما يحمل على القول ان هذه الحكاية البارزة من ذلك التاريخ إذ تظهر في (سيمبلين) إنما هي مما زاد عن المطلوب من مادة استخلصت بكثير من الصبر لتستعمل في المسأسة التي لا بد أن تعدّ سابقة على (سيمبلين) . فالتاريخ الذي يقبله أغلب الباحثين رغم تردّد بعضهم ، ان (ماكبث) تعود إلى عام ١٦٠٦ . أما القول ان

(الملك لير) التي تعود إلى العام ١٦٠٥ أو ١٦٠٦ ، تساعد في تحديد تاريخ نهائي فهو قول يقصر في الإقناع . ومن الممكن القول ان شكسبير قد وقع على مادة (سيمبلين) في تاريخ (هولنشيد) إذ كان يجمع مادة عن تاريخ بريطانيا المبكر ليستعملها في (الملك لير) ولكن يجب أن نحاذر من القول ان شكسبير كان يعتمد على الكتب بشكل شامل . فقد كانت القصص قديمة مألوفة لدى أي مثقف في عصر اليزابيث ويبدو إذن ، ان (سيمبلين) تعود إلى فترة من حياة شكسبير الناشطة تميل الأبحاث إلى تحديدها على النسق الآتي :

أنتوني وكليوباترا ١٦٠٦ - ٧ ، كوريولانس ١٦٠٧ - ٨ .
تيمون الاثيني ١٦٠٧ - ٨ ، بيركليس ١٦٠٨ - ٩ ، سيمبلين ١٦٠٩ -
١٠ حكاية الشتاء ١٦١٠ - ١١ .

XIV ان هذا النسق الزمني يعتمد على قدر ضئيل من الأدلة الخارجية ، لكنه يمكن أن يدعم كثيرا بالأدلة الداخلة . فمن أمثلة ذلك الدعم تلك الاختبارات المفصلة في انسياق الشعر التي تشدد في تطبيقها الباحثون في القرن التاسع عشر . ولم تعد تلك الاختبارات موضع اهتمام كبير هذه الأيام ولكن لا يمكن التخلي عنها نهائيا ، إذ مع انها لا تخدم كثيرا في الجدل السلبي ، فإن تطبيقاتها الإيجابية قد يكون لها من الأهمية ما لغيرها من العوامل الأسلوبية المؤثرة . ومن ناحية أكثر شمولاً فإن أي ناقد موضوعي قد يرى ، كما أظن ان (سيمبلين) تحمل من الوشائج مع (أنتوني وكليوباترا) من جهة ، ومع (بيركليس) و (حكاية الشتاء) من جهة أخرى ما يحمل على القول ان هذه المسرحيات الثلاث جميعا تعود إلى أوقات متقاربة في تسلسل أعمال شكسبير . ان النظرية القائلة بأن شكسبير قد هجر المأساة وانقلب إلى نمط من الدراما أكثر رومانسية فأننتج (بيركليس) و (سيمبلين) و (حكاية الشتاء) و (العاصفة) في تسلسل

غير منقطع ان هي إلا نظرية محتملة لها ما يسند لها من الدليل الداخلي ، وما يقوّيها مما لا يقبل الشك من التشابه في الأسلوب والمادة ورسم الشخصيات والنظرة العامة . لكن هذا التعميم ، مثل غيره ، يجب ألا يذهب بنا بعيدا . وعلى أية حال فإن هذه النظرية تساعد في تضيق مجال البحث ، لكنها لا تحلّ بمفردها المشكلات الخاصة بالتواريخ ، ثمة مثال من (حكاية الشتاء) حيث يهّدّد (أوتوليكوس) بأن ابن الراعي سوف « يُجلّد حيّا ، ثم يُدهن بالعسل ويوضع على قمة خلية الدبابير » . يبدو ان هذه جُذادة تخلّفت من مادة من مصادر (سيمبلين) . ويشكل هذا بعض السبب في الاعتقاد ان (حكاية الشتاء) جاءت بعد (سيمبلين) ولكن لابد من الاعتراف كذلك باحتمال ان شكسبير قد أخذ اسم (بيلاريوس) من (بيلاريا) في مسرحية (كرين) بعنوان (پاندوستو) التي كانت مصدر مسرحية (حكاية الشتاء) مما يجعل الدليل إشارة في اتجاهين . والذي اعتقده ان كلا المسرحيتين قد ألّفتا في وقت متقارب ، أو ان كليهما قد جرى تأليفهما وتنقيحهما وتحضيرهما للمسرح قبل أن تمثل إحداهما فعلا ، مما جعل الواحدة تساهم في إخصاب الأخرى . ان هذه النظرة ، التي لا تحل مشكلة التواريخ كذلك ، تتسق مع الطريقة التي عرضها البروفسور (ج. ي. بنتيلي) بأن الاستملاك الوشيك لمسرح (بلاك فرايرز) الخاص أدى في ربيع وصيف ١٦٠٨ إلى نقاش بين أعضاء (فرقة الملك) حمل شكسبير بالتالي أن يؤلف منذ ذلك التاريخ وفي ذهنه مسرح (بلاك فرايرز) وليس مسرح (الكلوب) ، وان (سيمبلين) و (حكاية الشتاء) و (العاصفة) بهذا التسلسل كانت من نتائج ذلك القرار .

XVII ولا يذكر (بنتلي) شيئا عن التواريخ الخاصة ، لكن تطبيق نظريته يؤدي ، كما أظن ، إلى القول ان عام ١٦٠٨ يؤرخ لأولى تلك

المسرحيات . ومع ذلك فإن هذه النظرية لا تخلو من مطعن . فهي لا تتعرض إلى (بيركليس) كما ان الافتراض بأن شكسبير انقلب راغبا فهجرجمهوره السابق ليرضي جمهورا أكثر حذقة في مسرح (بلاك فرايرز) أمر يبدو لي مما يناقض ما نعرفه أو نظنه عن الرجل . وأخيرا فإن الأسس التي يقوم عليها القول بأن هذه المسرحيات قد ألّفت لمسرح (بلاك فرايرز) بشكل خاص - ولندكر ان مسرح (الكلوب) هو الذي شاهد فيه (فورمن) مسرحية (حكاية الشتاء) وربما مسرحية (سيمبلين) - فهي أسس لا تؤدي إلى دليل قاطع . من أجل ذلك أرى ان استملاك مسرح (بلاك فرايرز) ربما حمل شكسبير على تأليف مسرحيات ذات غرضين ، وأحسن الأمثلة على ذلك وأوضحها المسرحيات الرومانسية .

ما تبقى من الأدلة غير ذي بال . فما يمكن أن تقدمه (بيركليس) من أدلة لا يفيد كثيرا ، لأن تلك المسرحية تنطوي على الكثير من المشاكل المعقدة ، التي لا تصل أغلبها إلى حلول ترضي عموم الباحثين في أعمال شكسبير . ان نظرية البروفسور (أ . هـ . ثورندايك) ان (سيمبلين) قد ألّفت بعد مسرحية (فيلاستر) من أعمال (بيمونت وفليجر) وعلى نسقها ، وهي مسرحية ذات تاريخ غير مؤكد ، فهي نظرية تتصل بالمشكلة الحالية إذا كانت مغلوبة ، وأعتقد انها كذلك . لقد وردت بعض الآيات في مدح مسرحية (فيلاستر) وذلك في مسرحية (عقوبة الحماقة) من أعمال (جون ديفيز) التي سُجلت بتاريخ ٨ تشرين الأول / أكتوبر ١٦١٠ . لذلك إذا كانت (فيلاستر) متأثرة . بمسرحية (سيمبلين) وليس العكس ، فإن المسرحية اللاحقة يجب أن تكون قد ظهرت على المسرح بتاريخ ١٦١٠ أو قبل ذلك .

ان أية محاولة لتقريب التاريخ يجب أن تكون تقريبية وانطباعية . وان خير ما يمكن قوله بشيء من الثقة ان تاريخ (سيمبلين) يقع بين ١٦٠٦ - ١٦١١ . انني أميل إلى قبول ١٦٠٨ أو ١٦٠٩ تاريخيا أكثر احتمالا ، ولكن أفضل ما يمكن قوله عن هذا الاستنتاج ، في مستوى معرفتنا الحالية ، ان هذا التاريخ أقل اقترابا من غيره من الخطأ .

٣ - المصادر

ان التعرف على المصادر التي استقى منها شكسبير مادة (سيمبلين) يثير من المشاكل المحيرة قدر ما تثيره مسألة التاريخ . وليس ثمة من شك في أن شكسبير كان مدينا إلى (أخبار هولنشيد) لكن الذين ضئيل نسبيا ، لان المادة التاريخية لا تفيد إلا في تأطير مسرحية موضوعها الأساسي يتصل بشئون رومانسية أو كوميدية ، وبخاصة حكاية الرهان وحكاية (بيلاريوس) والأميرين المخطوفين .

XVIII ان القول بأن شكسبير قد أخذ الحكاية الأولى من (ديكاميون) مباشرة ^(١) مسألة عليها مأخذ معينة . أما الحكاية الثانية فلم يظهر حتى اليوم ما يمكن أن يعد مصدرا بحق .

لقد قدّم (هولنشيد) إلى شكسبير في أحسن الأحوال ما يمكن أن يعدّ وصفا مضطربا لعهد فقير بالأحداث إلى درجة أعجزت قوى الابتكار لدى أجيال من المؤرخين من ذوى الخيال . فالملك سيمبلين ابن ثيومانتيوس بدأ حكمه عام ٣٣ ق. م . وتوفى بعد خمسة وثلاثين عاما مخلفا اثنين من الأبناء : كيديريوس وارثيرا كوس . وكان قد نشأ في روما ، وأسقط الجزية عنه أوكتيوس قيصر ، ثم جرت المطالبة بالجزية فأنكرها سيمبلين . لكن (هولنشيد) يقول « أنا لا أعلم ان كان سيمبلين أو غيره من ملوك بريطانيا قد أنكر الجزية » . وهو مثل سابقه من المؤرخين يجعل الرفض صادرا

عن كيديريوس ثم يروي محاولات قيصر لغزو بريطانيا . ويستمر في شكوكه فيروي عن أصحاب الأخبار البريطانيين ان الروم قد هزموا مرتين في معارك ضارية ، لكنه يضيف ان المصادر اللاتينية تجعل النصر النهائي من نصيب الروم . ان هذه الرواية المفككة تعج بالتناقضات الصارخة عن الأزمنة والظروف التي لا يحاول (هولنشيدي) أن يصلح من أمرها .

لكن شكسبير يعلم شيئا من هذه الأمور من مصادر أخرى . فهو قد نظر في تواريخ أخرى ، ومن المحتمل انه قد قرأ « المأساتين » عن كيديريوس المطبوعتين في ملحق أضافه (توماس بلينرهاست) و (جون هكنز) على كتاب (مرشد ^(٢) الأمراء) كانت مساهمة (هكنز) المطبوعة عام ١٥٨٧ تقوم أساسا على وصف من عمل (جفري من مونموث) أما (بلينرهاست) وهو جندي شاب عمل في (كرنسي) فقد ظهرت إضافته إلى (المرشد) عام ١٥٧٨ ، وهو يقول : « لم يكن لديّ من الأخبار مثل ما كان لدى غيري : فقد كان لي من ذاكرتي وخبالي ، ما يغنيني عن (كرافتن) و (پوليدور) و (كوير) ومن لفّ لفهم . لكن الواقع ان خياله قد خدمه أكثر من ذاكرته ، فروايته المثيرة عن كيديريوس الذي دحر جيشا من الروم قوامه ثلاثون ألفا ، وحلمه بغزو العالم ، وتحديّ كلاوديوس قيصر أن ينازله منفردا تعطي جميعها مثالا نادرا على مسارب الخيال عند أهل عصر الانبعاث .

XIX ولو أن شكسبير قرأ هذه الأوصاف جميعا ، أو انه قرأ مختارات منها ، إذن لوقع في حيرة شديدة . أما مطوّلة (سبنسر) بعنوان (مليكة الجان) التي كان شكسبير يعرفها دون شك ، فهي بدورها لم توفر الراحة لذهنه ، ففي « أخبار ملوك بريطانيا » التي تشكل النشيد العاشر من الكتاب الثاني من تلك المطوّلة ، فإن (سبنسر) يثير فيها مزيدا من الضلالة إذ يجعل من (ارثيراكوس) شقيقا للملك (سيمبلين)

ومن بعده حكم (تينانتيوس) وخلفه (سيمبلين) ،
يا للزمان النحس ، قضى به القدير
بما أنزل من بلاء ، على نسل آدم التعيس ،
ليغسل عنه ادران ما قدمت يداه :
يا للذكرى البهيجة عن سعد الزمان
الذي تنزلت فيه شآبيب رحمة السماء
(أو اه يا ترنيمة شماء يقصّر عنها فقير غنائي) .
إذ بعد ذلك بقليل داهمته جيوش الروم
لأنه أبى دفع جزية فرضت عليه .

★ ★ ★

ثم جاء (كلاوديوس) الطيب ، الذي تسلّم السلطان
فجمع جيشا ، وسار إليه يطلب الوغى ،
حيث المليك ، بيد غادر
يلفه قناع أصاب منه مقتلاً ولما يدركه أحد :
لكن رحن الحرب بقيت تدور ،
لأن شقيقه ارثيراكوس حلّ محله
في البأس والسلطان ، وبذلك العزيمة
دفع بالروم إلى مشارف الهلاك
حتى طلبوا أن يحل السلام ، فجنحوا جميعا إلى وئام .
(المقطعان ٥٠ - ٥١)

في هذا الجزء من العبكة ، وجد شكسبير نفسه بمواجهة أخبار
متناقضة : منها اعتراف (هولنشيد) بشكوكه ، ومنها خطأ (سبنسر)
أو ما حذف من أخبار ، وقد يكون منها خيال (بلزهاست) الجامح .
وكان لدى شكسبير من الحكمة ما جعله يتجنب التوفيق بين هذه

المتناقضات . ويفترض انه كان يدرك ان الحبكة الدرامية التي كان يعرض تتطلب ملكا وأميرين ، فقطع العقدة بأن قبل سيمبلين أباً لكل من ارثيراكوس وكيديريوس ، ويجعل الملك ، لا ابنه ، يرفض دفع الجزية . وهكذا يمكن القول ان ما يشبه التاريخ من المسرحية لا يقوم على مصدر فعلي ، وكل ما يمكن قوله ان ثمة اعتمادا على (هولنشيدي) بشكل عام . ان هذا الرجوع إلى (هولنشيدي) بالمعنى الواسع لا يذهب بنا بعيدا . فهو يشمل جزءا مهما من الفصل الثالث والمشهد الأول ، حيث نجد سيمبلين والملكة وكلوتن يتحدثون لوكيوس ، سفير قيصر ، ونجده كذلك في وصف المعركة في الفصل الخامس والمشهد الثالث . وهذا المشهد اللاحق ، كما سبق القول ، لا يستقي من مقطع (هولنشيدي) عن تاريخ بريطانيا المبكر ، بل من روايته عن فلاح سكتلندي اسمه (هاى) استطاع مع ولديه أن يساعد في دحر الغزو الدانمركي في موقعة (لونكارتي) عام ٩٧٦ م .

XX ان مثل هذه الحادثة الشاسعة البعد في الزمان والمكان عن عهد سيمبلين في انكلترا ، وكونها قد وجدت طريقها إلى المسرحية تبين لنا القدر القليل من الاهتمام الذي كان شكسبير يوليهِ للمسائل التاريخية الصرفة . وفي ما عدا ذلك ، ربما كان (هولنشيدي) قد زود شكسبير بعبارة هنا وأخرى هناك ، ولا شك انه قد قدم أسماء الكثير من الشخصيات . ان وجود هذه الأسماء عند (هولنشيدي) للدليل كاف ان شكسبير قد قرأ ما أراد عن موضوع اختاره . وجميع هذه الأسماء تتصل بالتاريخ الغائم عن عهود بريطانيا الأولى ، لكنها أسماء تتوزع هنا وهناك . أما المصادر المزعومة لحبكة الرهان ، فهي تمتد بين (ديكامبيرون) من أعمال (بوكاچيو) التي تدعمها آراء أغلب النقاد ، وصولا إلى

الحكايات الشعبية التي « تروىها بائعة السمك من خلف منصتها في الساحة » التي ترد في مسرحية (غربا نحو سميكت) من أعمال المدعو (كايكدت) من أهالي (كنكستن) . وإذ لا يوجد دليل ثابت على أن تلك المسرحية قد طبعت قبل عام ١٦٢٠ فإن ما يقال عن إفادة شكسبير من تلك المسرحية يمكن إهماله منذ البداية . وقد نستطيع القول ان شكسبير لم يكن مدينا لأحد سوى إلى ذاكرته وقراءاته الواسعة ، إذ يبدو من غير الضروري القول بوجود مصدر مؤكد لحكاية كانت على تلك الدرجة من الذبوع .

قد لا تكون حكاية الرهان مما يستهوى الأطفال بعيدا عن أعابهم ، ولكن ثمة ما يكفي من الأدلة على أن تلك الحكاية كانت واسعة الانتشار لما يقرب من أربعة قرون قبل أن يتناولها شكسبير . وثمة صيغ من الحكاية في جميع اللغات التي كانت معروفة في عهد اليزابيث تقريبا . فقد كانت الصيغ الفرنسية من أوائل الصيغ الأدبية المشهورة التي ظهرت في ذلك العهد ، وفي الربع الأول من القرن الثالث عشر ظهرت مقتبسات من تلك الصيغ الفرنسية مثل (الملك فلور والحسناء جين) و (كيوم ده دول) ، ومن أعمال (جيربير ده مونثروي) ظهرت اقتباسات من (حكاية البنفسجة) و (كونت پواتيه) ، ومن أعمال كوتيه.ده كوانسي (ظهرت مقتبسات من (معجزة نوتردام) .

XXI ان هذه الصيغ ، وكثيرا مثلها ، لا تكاد تتعلق بالبحث الراهن ، لعدم وجود ما يحمل على القول ان شكسبير كان على علم بها . ولو صح ان شكسبير قد نقل عن أى مصدر أدبي محدّد ، فإن مجال اختياره ما كان له أن يكون واسعا ، ويوسعنا تجاوز جميع الإمكانات باستثناء ثلاثة : (ديكاميون) كتاب (بوكاچيو) والحكاية الثرية بعنوان (فريديريك من ينن^(٣)) والظلال المحرّجة التي لا مفر منها ، الكائنة في شكل صيغة

نثرية ضائعة . أوفي شكل مسرحية أو منظومة .

صيغة (بوكاچيو) وحدها هي التي تكشف عما يقارب النسق الذي اتبعه إبداع شكسبير . ففي الرواية التاسعة من اليوم الثاني نقرأ عن نفر من التجار الإيطاليين المجتمعين في منزل بباريس يناقشون عفة زوجاتهم وحسن تصرفهن . وعندما يقوم (برنابو) من أهل (جنوا) بالإشادة بفضيلة زوجته يتحدها على الفور (امبروجيولو) من أهل (بياجينزا) الذي يعرض رهانا لا يلبث أن يقبل . ثم يذهب (امبروجيولو) إلى (جنوا) فيقدم رشوة إلى امرأة مسكينة سبق أن عطف عليها زوجة (برنابو) واسمها (زنيفرا) فيؤخذ المحتال في صندوق إلى غرفة نوم (زنيفرا) وفي أثناء نوم الزوجة يبرز المحتال من الصندوق ويستعرض بعناية تفصيلات الغرفة ولا يلبث حتى يكتشف على ثدي السيدة الأيسر شامة تحيط بها شعيرات ذهبية ، فيسرق كيس نقود وثوبا وخاتما وطوقا ويعود إلى الصندوق الذي تحمله المرأة عن الغرفة بعد ذلك .

وعندما يعود (امبروجيولو) إلى باريس يستدعي التجار ويخبرهم بحكاية خديعته ويرفض (برنابو) وصف غرفة النوم وما فيها من علائم على انها لا تشكل كفاية من دليل ، لكنه يرى في ذكر الشامة دليلا دامغا . وبناء على ذلك يدفع الرهان ويسير إلى (جنوا) ليصب جام نقمته على (زنيفرا) . لكنه يتوقف على بعد عشرين ميلا من (جنوا) ويرسل خادما يطمئن إليه لينقل خبر وصوله الوشيك ، طالبا من ذلك الخادم أن يحمل (زنيفرا) من (جنوا) ويقتلها حالما يصل بها إلى مكان فيه خلوة مناسبة . ويقوم الخادم بتنفيذ جميع تلك الأوامر عدا الأخير منها ، وتتوسل (زنيفرا) إلى الخادم أن يقي عليها وأن يعيرها بعض الثياب . ثم يخبر (برنابو) أن زوجته قد قتلت وأن جسدها قد ألقى طعاما للذئب .

ثم تعود (زنيقرا) في زي فلاح وتتخذ اسم (سيكورانو دا فينالي) وتلتحق بخدمة سريّ من أهل (كاتالونيا) وتصاحبه في رحلة بحرية إلى الاسكندرية حيث تجد حظرة لدى السلطان . ولا يلبث السلطان حتى يرسلها في مهمة خاصة إلى معرض في عكا ، وهناك تقابل (أمبروجيولو) الذي كان يعرض نفس الكيس والطوق اللذين كان قد سرقهما من غرفة نومها .

XXII وعندما تسأله عن بضاعته يجيبها ضاحكا وهو يكشف عن الحيلة التي خدع بها (برنابو) . وتفلح (زنيقرا) بإقناع (امبروجيولو) أن يصاحبها إلى الاسكندرية كما ترتب استدعاء (برنابو) إلى هناك . وبعد أن تقنع (امبروجيولو) أن يروي حكايته أمام السلطان تفاجئه بمقابلة (برنابو) فيضطر إلى رواية قصته ثانية . وهنا تكشف (زنيقرا) عن هويتها الحقيقية وتوافق على مصالحة (برنابو) لكن (امبروجيولو) لا ينال العفو لقاء جريمته ، إذ يربط إلى عمود ويدهن جسده العاري بالعسل ويبقى معلقا حتى يتساقط جسده إربا إربا . ويقول (بوكاجيو) ان الحكمة في ذلك ان الخادع يبقى تحت رحمة المخدوع .

ان هذه القصة ، بعد إجراء التغييرات اللازمة ، تقترب بما يكفي مما هو في الواقع الحبكة الرئيسية في (سيمبلين) بحيث تحمل على القول ان شكسبير كان على اطلاع على الجزء المطلوب من (ديكاميرون) ، ولكن يجب اتخاذ بعض التحفظات . فليس ثمة ما يشير إلى أن شكسبير كان يقرأ الإيطالية ، كما ان ليس ثمة ما يدل على ان أية ترجمة انكليزية لذلك الكتاب قد ظهرت قبل عام ١٦٢٠ . أما الصيغتان الفرنسيتان من عمل (لورون ده پرمييري) و (انتوان لوماسون) فتشكلان عنصرا ثالثا محتملا . فقد ظهرت ترجمة (ماسون) أول مرة عام ١٥٤٥ ، وأعيد طبعها ست عشرة مرة حتى نهاية القرن ، مما يدل على انتشارها

الكبير وسعة تداولها . أما احتمال أن شكسبير قد أخذ عن مصدر إنكليزي فهو ما لم يلتفت إليه الكثير من المحققين والنقاد الذين تناولوا المسرحية ، مع ان (جورج ستيفنز) قد أشار إلى وجود مثل هذا المصدر منذ حوالى مئتي عام .

ان الحكاية الثرية التي يشير إليها (ستيفنز) قوامها كتاب صغير عنوانه (فريدريك من ينن) ، وقد ظهر أول مرة في (انتورپ) عام ١٥١٨ ثم أعيد طبعه في لندن عام ١٥٢٠ ثم عام ١٥٦٠ . وقد كانت الترجمة الانكليزية عن صيغة هولندية على شيء من الطلاوة ، نقلت بدورها عن صيغة ألمانية جنوبية . وهذه أيضا كان قد سبقها صيغلا بالألمانية الشمالية ، ويبدو من المحتمل انها تعود إلى صيغة إيطالية ، كانت في أحد الأشكال في متناول (بوكاجيو) . وليس ثمة ما يدعو إلى الشك ان (فريدريك من ينن) كانت واسعة الانتشار في القرن السادس عشر . ففي الرسالة الشهيرة التي كتبها (ماسترروبرت لينام) إلى زميله في المهنة (ماسترهمفري مارتن) عام ١٥٧٥ نجد إشارة إلى (كابتن كوكس من كوفتري) الذي كان ذا « معرفة عظيمة . . في شئون القصص » ومن بين الكتب التي كان الأخير « يجيل أصابعه فيها » كما يقول مارتن هي قصة (فريدريك من جينة) .

XXIII ان قصة (فريدريك من ينن) هذه هي في الواقع ما ننتظر من شكسبير أن يكون قد اختار في شبابه . كما ان حكاية (فريدريك من ينن) هي في جوهرها نفس حكاية (ديكاميون) ولوانها أقل طلاوة من الناحية الفنية ، وأكثر إسهابا ، ونكشف عن آثار من سوء الترجمة . وتقع اختلافاتها في التفصيلات ، ومن الملاحظ انها في عدد من النقاط تتفق مع مسرحية (سيمبلين) بينما تختلف عن (بوكاجيو) . فبينما نجد في (ديكاميون) ان جميع التجار هم من الطليان ، نجد في (فريدريك من

ينن) ان « أربعة من التجار الأغنياء قدموا من أقطار مختلفة » وهم أسباني وفرنسي وفلورنسي وجنوي . وهذا يفسر ما يصعب تفسيره دون ذلك ، وهي ان الذين اجتمعوا في دار (فيلاريو) هم (اياكيمو) وفرنسي وهولندي وأسباني ، والاثنان الأخيران لا ينطقان بشيء . هذه أبرز التفاصيل ، ولكن ثمة غيرها ففي مسرحية (سيمبلين) وفي (فريدريك من ينن) ولكن ليس عند (بوكاجيو) نجد الرهان يقترحه الشرير أولاً ، وتتطابق المبالغ المقترحة أول الأمر : خمسة آلاف ذهبية مقابل مبلغ مماثل في الحكاية ، وعشرة آلاف « دوقية »^(٤) مقابل « ذهب يعادلها » في المسرحية . (عند بوكاجيو) : خمسة آلاف فلورين مقابل ألف (ونجد الشرير في (فريدريك من ينن) مثل (اياكيمو) يعلن انه قد خسر الرهان لحظة يلقي أول نظرة على البطلة . ويطلب إلى البطلة أن تتسلم الصندوق لتحفظه في أمان (بوساطة عجزو يرشوها الشرير في الحكاية النثرية) ويقال لها ، كما يقال لاي موجين ، ان الصندوق يحتوى جواهر ومصاغا . وفي كلا النصين تقول البطلة انها ستحتفظ بالصندوق حبا وكرامة وانها ستودعه في غرفتها الخاصة . والشرير في الحكاية (يوهان الفلورنسي) يدرك في الحال أن العلامة على جسد البطلة سوف تقبل على انها دليل قاطع : « الآن وقد رأيت علامة خبيثة ستحملة على تصديقي وانني قد قضيت وطري من زوجته » . ومثل ذلك قول (اياكيمو) :

وهذا دليل ،

أقوى مما قد يأتي به أي قانون ، هذا السر
سيرغمه على الظن اني قد تمكنت من القفل ، ونلت
منها كنز العفاف .

(٣٩/٢/٢ - ٤٢)

تؤكد الحكاية ان (يوهان) لدى عودته انتحى بالبطل (امبروز) جانبا وأسرّ إليه بأخبار نجاحه ، لكي يبقى (امبروز) و (يوهان) وربما مضيفهما الذي كان يمسك بالرهان ، هم وحدهم الذين يعلمون من كسب المال ، وفي مسرحية (سيمبلين) يلغى دور الفرنسي والأسباني والهولندي ، فلا يستمع إلى قصة (اياكيمو) سوى (پوستومس) و (فيلاريو) . وقد يبدو هذا تشابها ضئيلا ، لكنه مع ذلك ذو مغزى ، نظرا لأن (امبروجيولو) فى حكاية (بوكاجيو) يؤكد على دعوة جميع التجار ليستمعوا إلى رواية نجاحه .

XXIV والطريقة التي يرسل بها (پيزانيو) إلى (پوستومس) «خرقة دامية» لتدل على مقتل (ايموجين) لا وجود لها عند (بوكاجيو) لكنها تظهر فى (فريدريك من ينن) يذبح الحَمَل الذي يرافق البطلة وتلطّخ ملابسها بدمائه . وقد تكون هذه الحادثة هي التي أوحى إلى (ايموجين) أن تخاطب (پيزانيو) بقولها :

أرجوك ، أسرع ،

فالضحية تتوسل إلى الجزار . أين سكينك ؟ (٤/٣ - ٩٦ - ٩٧)

وربما كان الأكثر إقناعا من كل ما سبق أن يعلن الندم كل من (امبروز) و (پوستومس) قبل اتضاح براءة الزوجتين . وهذا ما يعلن عنه بوضوح فى (فريدريك من ينن) وكذلك فى (سيمبلين) فى الفصل الخامس والمشهد الأول . وفى الحكاية الثرية مشهد معركة مقحمة على النص ، ربما تعود إليها بعض أصدقاء المعارك فى (سيمبلين) ولو ان هذه قد تكون أكثر اعتمادا على (هولنشييد) . وفى نهاية الحكاية ، عندما تظهر البطلة وقد نزعت عنها ثياب الرجال ، يتبين الملك فيها ، أويكاد ، شخص خادمه (فريدريك) وفى هذا بعض الشبه مع سيمبلين الذي كاد أن يتبين شخص (ايموجين) .

وثمة نقاط اللقاء صغيرة أخرى . فالرهان في (سيمبلين) عملته «الدوقية» وعند (بوكاجيو) عملته «الفلورين» وفي (فريدريك من ينن) تكون العملة «كُلدر» لكن الأخير يستعمل كلمة «دوقية» دون تحديد . ان النبرة التجارية العامة في الحكاية الثرية - فحتى الجواهر التي يسرقها يوهان تثمن بالدوقيات - قد تعطي بعض التفسير لكثرة استعمال الصور التي تشير إلى العملات في (سيمبلين) . وخاتم الماس عند (پوستومس) قد يكون مستوحى من «خاتم ذي حجر ماس» يعود إلى زوجة (امبروز) . ومن الممكن رغم بعد الاحتمال ، أن يكون «الميناء» الذي توجهت إليه زوجة (امبروز) قد أوحى لشكسبير بما يماثله في (ملفورد - هيفن) كما ان استخدام الرسالة المزورة في (فريدريك من ينن) تتصل دون شك مع ما يذكره (پيزانيو) من «رسالة مزورة من مولاي» ولكن لا يوجد ما يشبه تلك الحيلة عند (بوكاجيو) . وأخيرا ، فإن (فريدريك من ينن) إذ تجعل ملكا عجوزا بدل السلطان عند (بوكاجيو) وبالتعتيم على الملامح الشرقية - إذ يعين الملك (لورد فريدريك) ليكون «الحاكم بأمره والمدافع عن أراضي المملكة - تغدو النبرة والأجواء قريية مما نجد في (سيمبلين) .

ونلخص من ذلك إلى أن ثمة أسبانيا وجبهة للقول ان شكسبير يدين بالكثير إلى (فريدريك من ينن) ولكن ليس من الممكن إلغاء ما يدين به إلى (يوكاجيو) بشكل كامل .

XXV فوصف غرفة نوم (ايموجين) مثلا لا يدين بشيء للحكاية الانكليزية ، لكن نظرة واحدة على (ديكاميرون) تكشف عن غرفة فيها شمعة تضيئها تنتشر الصور على جدرانها مما يستدعي انتباه (امبروجيولو) ، كما نلاحظ على الفور دقة في التفاصيل أثارت خيال شكسبير وأرسلت الشعر دافقا من يراعه . وليس ثمة ما يدعو إلى استغوار

النظائر الأخرى ، أو ما يدعو إلى التدليل بالتحليل المفصل أن شكسبير قد قرأ صيغة (بوكاجيو) من تلك الحكاية ، لأن الدليل على ذلك يوجد في بيت سبقت الإشارة إليه من (حكاية الشتاء) حيث يكون تهديد (أوتوليوكوس) قائما بشكل واضح على وصف (بوكاجيو) لمقتل (امبروجيولو) وهو مالا يوجد نظيره في (فريدرىك من ينن) لذلك لا توجد منافسة بين (ديكاميرون) والحكاية الانكليزية في التأثير في عمل شكسبير ، بل انهما مشتركتان في ذلك ، وأحسب ان الحكاية الانكليزية تفوق الثانية في أثرها المباشر ، والذي أراه ان شكسبير إذ كان قانعا بما يذكره من (ديكاميرون) فإنه ربما يكون قد ألقى نظرة ثانية على (فريدرىك من ينن) لينعش ذاكرته عما فيها وإذ فعل ذلك ، جمع بين الأثرين وترك مجالا لما يذكره من التراث الشفوي من جهة ، ولخياله الخاص من جهة أخرى .

قبل النظر في احتمال وجود مسرحية ضائعة تعالج حكاية الرهان ، يكون من المناسب النظر في ذلك الجانب من (سيمبلين) الذى يخص (بيلاريوس) والأميرين . لقد تم التعرف على عدد من المصادر المقترحة لكن أغلبها من الغرابة بحيث يحسن إهماله . ففي عام ١٨٨٧ زعم (ر. دبليو. بودل) ان شكسبير كان مدينا إلى (عجائب انتصارات الحب والحظ) وهي درامة رومانسية مثلت على ما يبدو أمام الملكة اليزابيث فى قلعة (وندزور) في الثلاثين من كانون الأول/ ديسمبر ١٥٨٢ ثم طبعت عام ١٥٨٩ قد يكون لي أن أغامر بإعطاء ما يبدو رأيا جازما ، فأقول ان رأي (بودل) صحيح أساسه وان دين شكسبير ، على قدر ما كان مدينا ، يعود إلى (الحب والحظ) وليس إلى أي عمل أدبي آخر لنا علم به ، بعد إثبات ما أورده من تحفظات على (هولنشيد) وعلى مصادر حكاية الرهان ، وان شكسبير اعتمد على ذكريات وإشارات دون دراسة

تفصيلية . ولكن ماذا ، بالضبط ، قاد شكسبير إلى هذه المسرحية المهلهلة هو أمر لا أدعي معرفته . ربما كانت مطالب جمهور متحذلق في عهد الملك جيمز الأول ، إلى جانب احتمال الحصول على مسرح خاص ، دون شك ، جعل من المفيد لأفراد (فرقة الملك) أن يفكروا بإحياء بعض الكوميديات الرومانسية التي كانت شائعة قبل ذلك بعشر سنوات أو بعشرين .

XXVI فهم قد قاموا فعلا بإحياء مسرحية (ميوسيدورس) عام ١٦٠٧ ، ولا شك ان هذه المسرحية ، رغم عدم تماسكها ، قد استحوذت على خيال أهل العصر وبقيت موضع إقبال لمدة غير قصيرة . ثم ان شكسبير لم يتعفف عن أخذ بعض المؤشرات من تلك المسرحية عند تأليف (حكاية الشتاء) و (العاصفة) . ولما كان شكسبير المساهم الرئيسي في (فرقة الملك) فقد كان له الرأي الأول في اختيار المسرحيات ، وعند بحث مسألة إحياء المسرحيات القديمة كان هو الذي يتفحص تلك المسرحيات على أمل العثور على مسرحية مناسبة . وأحسب ان (الحب والحظ) كانت إحدى المسرحيات التي نظر فيها . لكن (فرقة الملك) لم تمثل تلك المسرحية ، ولو ان هذا ما كان ليمنع شكسبير من الإفادة منها .

تروي مسرحية (الحب والحظ) قصة حب الأميرة (فيديليا) لليتيم المزعوم (هرميوني) الذي نشأ في بلاط والدها الملك (فيزانتيوس) . لكن شقيقها (ارمينيو) الأحقق اللفظ يعلم بالأمر فيشير المتاعب ويفلح في نفي (هرميوني) . ويرسل (هرميوني) خادما ليطلب من (فيديليا) أن تقابله سرا في مكان معين ، لكن الخطة تنكشف أمام (هرميوني) الذي يتبع شقيقته . ولا تلبث (فيديليا) أن تنزل في ضيافة (بوميليو) الذي يقيم في كهف ، وهو من رجال البلاط السابقين وقد نفاه والد

(فزانتيوس) بسبب دسائس من صاحب خؤون . وتستمر الحكمة في سلسلة من الأحداث الفجة غير المحتملة حتى يلتئم شمل العاشقين ويتصالح الخصوم .

فالمحتوى العام ، إذن ، في (الحب والحظ) يقترب بما فيه الكفاية من ذينك الجانبين في مسرحية (سيمبلين) : الظروف التي تعود الى نفى (پوستوس) إضافة إلى قصة (بيلاريوس) مما يقع خارج حدود (هولنشييد) أو مصادر حكاية الرهان . ويمتد التشابه إلى بعض النواحي التفصيلية . وليس من الحكمة إضفاء أهمية كبرى على ملامح متشابهة مثل العاشق المنفي ، أو الدوق المنفي ، أو الكهف أو العقار المنوم ، لان هذه بضاعة كل من تصدى لتأليف قصص المغامرة والخيال . لكن كلا المسرحيتين تعرض العاشق المنفي على انه معدم في بلاط ، وفيهما شقيق فظ ، وكلتاهما تعرض الإله (يوبيتر ^(٥)) بشكل صارخ في هيئة المنقذ » . ومثلما يتبين (بيلاريوس) هوية (كلوتن) ولم يكن قد رآه لسنين طويلة ، كذلك يتبين (بوميليو) . ومثلما تكشف ايموجين عن صدرها لتلقي الطعنة القاتلة كذلك تفعل (فيديليا) ^(٦) . في المسرحية الأولى تدعى البطلة باسم (فيديليا) ، وفي الثانية تتخذ البطلة اسم (فيديل) ويمكن أن يعد هذا من باب الصدف لولا أن شكسبير لم يستعير اسم (هرميوني) لمسرحية (حكاية الشتاء) .

XXVII وأخيرا ، ثمة بعض النظائر اللفظية التي رغم عدم دقتها توحى بأن شكسبير كان يتذكر جذاذات من الحوار في (الحب والحظ) . وباختصار فإن القضية تعتمد على توافر أدلة يُرَكَن إليها . لقد قرأ شكسبير ، أوراى ، أو مثل في (الحب والحظ) وها هو في (سيمبلين) يطوِّع خبرته لحاجات لاحقة . ولا يمكن أن ننكر أن شيئا من تلك الخبرات قد لفَّه النسيان ، وإلا ما كان لينقل اسم البطلة (هرميوني) إلى

الملكة في (حكاية الشتاء) .

إذا كان المعلقون قد قللوا من أهمية اعتماد شكسبير على مسرحية (الحب والحظ) فبعض السبب في ذلك يعود إلى أنهم سارعوا في قبول حكاية الرهان والمادة شبه التاريخية على أنها العناصر الرئيسية في مسرحية (سيمبلين) وأعتقد أن هذا ينطوي على سوء فهم كامل لأغراض شكسبير . فهو لم يعد يُعنى بالدرامة التاريخية أو بكوميديا المكائد ، بل بما يترتب على قصص المغامرة والخيال من لواحق ومغريات ، مما يشكل مسألة قائمة بحد ذاتها ، تقع في أبعاد غير محددة من المكان والزمان ، وتتعلق ، باستثناء بعض الأمور العابرة ، بمغامرات الأمراء والأميرات ، بالعثور على أطفال مفقودين منذ زمن طويل ، بالسحرة والساحرات وبالرهبان المقيمين في بقاع مهجورة ، وبالتنصاف لمظالم قديمة وبالحياة السعيدة إلى الأبد . ومن بين المصادر المختلفة التي نظرنا فيها تقدم مسرحية (الحب والحظ) هذا النظام من الأمور بشكل كامل وثابت ، مما يؤدي بالنتيجة إلى القول أنها يمكن أن تُعدّ مصدر شكسبير الأول أو دافعه الرئيسي . ان المسيرة الدرامية في (سيمبلين) تقتضي أن يفترق (پوستومس) عن (ايموجين) ليعودا إلى الاجتماع ، وأن يتم العثور على شقيقي (ايموجين) وأن يُتصّف لما حلّ بالعجوز (بيلاريوس) من مظالم وأن تنتهي جميع الظروف المضطربة إلى حل في خاتمة لا مطعن فيها . لقد أدخل شكسبير حبكة الرهان والمادة التاريخية إلى هذا النسق المسرحي ، لا لكونهما ضروريان بل لأنه وجد فيهما عنصرين سالكين متسقّين لأغراض التفصيل والتوسع ، يُعبّنان في تحريك مشهد هنا وتعقيد مشهد هناك ، وأخيرا يوفّران تعطيل عدم التصديق العامد^(٧) ، الذي يشكل الأساس في القناعة الشعرية ، والدرامية أحيانا .

لقد كان يقال أحيانا ان شكسبير لم يكن يعتمد إلى مصادر متعددة بل يعيد تشكيل مسرحية قديمة ضاعت جميع معالمها في المراجع .

XXVIII تقوم هذه الدعوى على أسس مقبولة للوهلة الأولى لأن قسما كبيرا من أعمال شكسبير يستقي من مصادر درامية سابقة بهذا الشكل . لكن تطبيق هذا القول على (سيمبلين) يظهر المسألة على انها تحاشي مشكلات المصدر لا حلاً معقولا يقوم على دليل مفصل . ان النقاد الذين افترضوا دون رؤية وجود مسرحية بعنوان (سيمبلين) سابقة على مسرحية شكسبير قد أخفقوا في الواقع في تقديم ما يدعم دعواهم . فقد زعم (هـ . ر . د . آندرز) ان « فجاجة بعض المشاهد والتشكيل غير المتوازن في المسرحية يوحيان بوجود يد أخرى غير يد شكسبير » ثم لمح دون أدنى دليل إلى أن (بيمونت وفليچر) هما المسئولان عن (سيمبلين السابقة) وثمة (ج . م . روبرتسن) وهو هذام ذو تحامل وشطط ، ادعى أن شكسبير قد أفاد من مسرحية مفقودة من أعمال (جورج پيل) . وقد وجد نقاد آخرون في الفجاجة وعدم التوازن مما أشار إليه (آندرز) دليلا على مشاركة في التأليف ، واتخذوا معايير أسلوبية مراوغة تبعث على الشك في جهودهم للقول ان شكسبير قد أشرك معه (ماسنكر) أو غيره من الدراميين في عصر الملك جيمز . لكن النقد المعاصر الذي يقرّ بأن شكسبير يكتب أحيانا بنوع من اللامبالاة ويقنع بوضع الغث مع السمين ، يضيق ذرعا بجميع نظريات الاقتباس والمشاركة التي تقوم على إحكام جمالية صرف . وإذا كانت الفجاجة واللاتوازن مما يقلق المهتمين بأعمال شكسبير حتى الآن ، فإن ذلك قد غدا اليوم يؤخذ على انه من باب الشوائب التي أدخلها على النص نساخ مسرحى متكسّب بعد أن تكون المسرحية قد خرجت من بين يدي شكسبير .

وإذا صح ما سبق من تحليل لمصادر (سيمبلين) فإن ذلك بحد ذاته يكفي لدحض النظرية القائلة بوجود مسرحية سابقة بنفس العنوان . وبما أن سيمبلين وأولاده يصيدون بوضوح عن قراءة شكسبير لكتاب (هولنشييد) فيبدو من غير المحتمل أن يكون لهم وجود فى المسرحية السابقة المزعومة ، كما انه من باب التفريط القول بتكرار مادة سبق وجودها في (الحب والحظ) . فلو تجاوزنا هذا كله ، تبقى أمامنا حبكة الرهان وهو ما يوجد بشكل واف في كتاب (بوكاجيو) وفي (فريديريك من ين) وهذه قد تكون أعانت في تأليف مسرحية سابقة ، ولكنني أشك ان كانت ستبدو موضوعا شيقا لأي مسرحي من عصر اليزابيث قبل عام ١٥٩٥ تقريبا . والذي أراه على قدر ما في هذا الرأي من قيمة ، ان حكاية الرهان تنطوي على درجة من الحذقة غريبة على روح تفنننا إلى الاكتمال الفني ، وهو ما يميز كوميديات (ليلي) و (كرين) و (بيل) و (پورتر) و (ولسن) .

XXIX فكرة المسرحية السابقة إذن ، أرفضها رفضا ، وأعدّها ناشزة ، وأفضل الاعتقاد أن شكسبير في تأثره بالتراث المبكر واعتماده إلى درجة بعينها على (الحب والحظ) قد شكل حبكة رومانسية صرف وأسبغ عليها مادة حبكة أخرى مستقاة من مصدرين أو ثلاثة مصادر أخرى غير مترابطة . والعملية في غاية البساطة ، ومع ذلك فهي تكفي لمجموع ما يوجد في (سيمبلين) ثم انها تتسق مع طريقة بناء الحكمة التي يتبعها شكسبير في مسرحيات أخرى ، مثل (الملك لير) و (العاصفة) وهي لا يمكن أن يكون قد توقّعها المؤلف المزعوم للمسرحية المزعومة . وباختصار فإن اللب من مسرحية (سيمبلين) شكسپيري البدء والمنتهى ، ولا يشير ولو من بعيد إلى أي نظام درامي آخر .

٤ - الأصالة

يتحسّس بعض المحققين والنقاد آثار مشاركة . وربما كان (ه . ه . فرنسيس) أبعد من ذهب في هذا المجال . ففي مقدمته المختصرة العنيفة للطبعة المرجعية لتلك المسرحية ، يعزو إلى شكسبير قصة حب (ايموجين) مع جميع ما يتصل بها مباشرة ، إلى جانب بعض المشاهد من (هولنشيد) . ثم يعزو سيمبلين وبيلايوس إلى المشارك ، الذي يبدو كذلك مسئولاً عن مشهد الحلم وعن مشهد العراف وكورنيليوس في المشهد الأخير . إلى جانب ذلك ثمة عشرة أبيات أو اثني عشر بيتاً متفرقة منها مزدوجات ، يعتقد (فرنسيس) ان المؤلف الثاني قد ألقمها على النص .

وثمة طريقة أخرى في التهديم تختلف قليلاً ، وقد اتبعها (هارلي كرانفيل - باركر) الذي يسلّم ببعض الاعتراضات الجمالية التي ساقها (فرنسيس) عليها بعض المعايير الدرامية الصرف . فهو يشير إلى العيوب البنائية التي يمكن تلمّسها في الثلاثين الآخرين من المسرحية ، وبخاصة في معالجة (پوستومس) الذي سمح له أن يتعد عن مجريات الأحداث ، ليعود بعد مدة طويلة فيتصدّر تلك الأحداث بشكل أخرق . إلى جانب ذلك يشير (فرنسيس) إلى بعض التفاهات في العمل المسرحي وإلى هامشية وسطحية الكثير من مقاطع المناجاة ، ثم يخلص إلى القول ان « قسماً كبيراً من المسرحية - في خطتها وتنفيذها - ليست من عمل شكسبير ، بما يشبه اليقين » .

XXX فهو يرى ان شكسبير ربما كان قد أعاد ترتيب مسرحية خطط لها وكتب جزءاً منها مسرحي آخر ، فاهتم بأول فصلين بشكل خاص ، ولم يلتفت بعد ذلك إلا إلى المقاطع التي أثارت اهتمامه . ويضيف

(كَرَانفِيل - باركر) قولاً عجبياً مفاده ان المسرحي المجهول ربما أتحم على المسرحية قصوره الفني « بعد أن نَفَضَ شكسبير يديه من المسألة » .

قد يوجد من الأدلة الخارجية ما يدعم أو ينفي ما ذهب إليه (فرنسيس) و (كَرَانفِيل - باركر) لكني لا أحسبهما قد بلغا ما قصدوا إليه . فالخطب العرضية ، رغم ما فيها من ضالة وعوز للإلهام قد تكون من عمل شكسبير على الرغم من ذلك ، وتطبيق المقاييس الجمالية الصرف لا يقدم دليلاً على النقيض . (بيلاريوس) مثلاً رغم ما ينوء به صبرنا من أحاديثه الأخلاقية ، لا يمكن أن يعزل عن (ارثيراكوس) و (كِيديريوس) ولا عن مجرى الأحداث في الحكمة ، كما لم يبلغ 'التهوّر' بأي ناقد هَذَا أن يوحى بأن الأميرين ، كما يقدمهما نص (الفوليو)^(٨) يمكن أن يكونا إلا من تصوير شكسبير . ثم ان (بيلاريوس) يتصل دون أدنى شك بنظام الأشياء عند شكسبير . وفي غضون عامين سوف يدبّ فيه انتعاش جديد من يد أكثر وثوقاً فيغدو الساحر الراهب (پروسييرو) الذي اتفق القول على انه لا يمكن فصله عما تكشف من موقف شكسبير الناضج ، كما لا يمكن فصله عن الضرورات العملية في أعراف الرومانسى . فحتى في تلك الهيئة التي نجده عليها في (سيمبلين) يكون الراهب المنفي من القوة بحيث يقف بوجه اتهامات (فرنسيس) التي تقوم بالدرجة الأولى على تفسير مغلوط فائق الماس لطلب (بيلاريوس) أن يقوم (سيمبلين) بدفع نفقات معيشة الأميرين . « من يسرق مرة يسرق مرات . لا يمكن الوثوق به لحظة واحدة » . هذا ما يقوله (فرنسيس) متجاهلاً ما يمكن ومالا يمكن أن يقع في باب النقد الأدبي السليم .

ان المزدوجات المقفاة ، التي يتضابق منها كل من (فرنسيس) و (كَرَانفِيل - باركر) لا تثبت شيئاً ، لأن شكسبير يستعملها مرات ومرات في مسرحياته . فهي قد تفيد أحياناً في ختام مشهد ، وأحياناً في إنهاء

خطاب بنبرة حازمة ، وأحيانا كما في الفصل الأخير من (ماكبث) حيث تفيد تلك المزدوجات المقفاة في فصل عدد من مشاهد المعارك القصيرة عن بعضها وتوضيحها ، نجدها تؤدي وظيفة درامية محددة . وفي أحيان كثيرة تتحدى ما تصبو إليه مما حركات شكسبير اللفظية في أن ينظر إليها كما ينظر إلى كليوباترا القاتلة التي من أجلها خسر العالم وكان سعيداً بخسرانه ^(٩) . كثير من المزدوجات المقفاة في (سيمبلين) تبدو غير ذات هدف لكن أصالتها يمكن الدفاع عنها على أسس أسلوبية .

XXXI وثمة مطاعن شبيهة في اعتراضات (كرانفيل - باركر) الدرامية . فمن الممكن القول ان (سيمبلين) تكشف درجة من الضعف البنائي ، لكن ذلك يمكن أن يعزى إلى الطبيعة التجريبية للمسرحية . فشكسبير الذي ملك ناصية المأساة والكوميديا لم يكن بعد متمرساً في مزج النمطين في خدمة الرومانس . فقد أقدم الآن على تقديم مواد قسمة صعبة بل وعرة في شكل كان جديداً عليه تماماً ، شكل يتحدى بوضوح وقسوة قدراته الإبداعية . وكانت المسرحية الناتجة مما يثير تأملات أخرى حول تلك السلسلة من حل العقد التي هي قوام المشهد الأخير أهى الهدف الذي كان يسعى إليه ، فكان راضياً بتحمل عوارض وهن من أجل بلوغ هدفه من البراعة الفنية ! ومهما يكن من أمر ، تبقى الحقيقة ماثلة انه كان يتلمس طريقه في جنس أدبي سبق أن حاوله بتناول أكثر فجاجة في (بيركليس) وحسب . ففي بداية عهده بالمأساة كان بوسعه الرجوع إلى (سينيكا) أو (كيد) وبخاصة إلى (مارلو) ليستهدي بما لديهم . فعلى يد سابقه كانت المأساة قد بلغت فعالية واحتراما بل عظمة . ومثل ذلك الأنواع المختلفة من الكوميديا التي بلغت في التعبير شهرة على يد (كرين) و (ليلي) و (پورتر) فضلاً عن المؤلفين اللاتين أمثال (تيرنس) و (پلاوتوس) الذين كان شكسبير قد درس أعمالهم الكوميدية

في المدرسة . أما جنس الرومانسي ، بما فيه من فعل متناثر وظروف مفككة دراميا فقد أوهن الدراميين قبله ، لذلك لم يتخلف من ذلك أمثلة تضارع (المأساة الأسبانية) أو (ادوارد الثاني) أو (كامباسي) أو (الراهب بيكن والراهب بنكي) . فالتراث الذي لا يقوم على أمثلة أفضل من (ميوسيدورس) أو مسرحية (بيل) بعنوان (حكاية العجائز) لا يرقى إلى منزلة التراث . لكن استعادة (ميوسيدورس) في عهد الملك جيمز قد تكون ذات مغزى . فقد جرى اختيارها لعدم وجود ما يفضلها من ذلك الجنس الدرامي ، ولابد انه قد اتضح أمام شكسبير وأصحابه في حدود عام ١٦٠٧ ان تلك هي الفجوة في الأدب الدرامي ، وان مطالب المسرح في عصر الملك جيمز وجمهوره لا يمكن أن تخدم بشكل واف تلك المواد . وقد تجرّد عدد من الدراميين ، وبخاصة شكسبير و(بيمونت وفليجر) للعمل على سد ذلك النقص . فهم لم يكونوا يفعلون شيئا جديدا تماما ، كما حسب بعض النقاد ، بل شيئا بالغ القدم .

XXXII ان المقارنة بين (سيمبلين) أو (العاصفة) وبين (الحب والحظ) تبين بتمام الوضوح ان الفرق الوحيد الذي يمكن ملاحظته هو فرق في النوع والأثر .

من الضروري أن ندرك منذ البدء أن (بيركليس) و(سيمبلين) وإلى حد بسيط (حكاية الشتاء) كانت المحاولات الرائدة للاستكشاف عند امريء لم يسبق له أن كان بلا مثال يهتدي به كما كان في ذلك الحين . وإذا أدركنا ذلك لا يعود من المدهش أن تكشف لنا (سيمبلين) عن درامي « على شيء من عدم الوفاق . مع نفسه » كما يقول (كرانفيل - باركر) ومن الواضح أن مثل هذا الولوج في إصقاع درامية غير مألوفة وغائمة الحدود يشير مجموعة من المصاعب والمشكلات لا يمكن التغلب عليها إلا بطرق المحاولة والخطأ . ان الحفاظ على درجة كافية من

التوازن المأساوي - الكوميدي يشكل إحدى المشكلتين مما تنطوي عليه مادة الرومانس ، والمشكلة الأخرى هي الوصول إلى نهاية سعيدة حقا . ان شكسبير الذي كان لثماني أو عشر سنوات مشغولا بشكل مطلق تقريبا بالعلاقات الفردية والاحتمالات النفسية والمنطق المربع في المصير البشري ، فأقبل يصور شخصيات مثالية في أوضاع غير واقعية ، ان هو إلا تحول على درجة من الشدة بحيث كان ينذر ، لا شك ، بالحيرة بل بالخطر أول الأمر . وربما من أولى تلك المصاعب التحدي البنائي الذي تنطوي عليه مطالب الرومانسى في التغريب ثم المصالحة بعد ذلك . ان صيغا مثل « كان ياما كان .. » و « في بلاد بعيدة في قديم الزمان .. » مما يشيع في الحكايات الخرافية تفرض مشكلات مكان وزمان تثقل على المواهب عندما يجب نقلها إلى خشبة المسرح . وليس ثمة ما هو أكثر روعة في جميع كتابات شكسبير من الطريقة التي توصل إليها لحل هذه المشكلة بالذات في (العاصفة) ، حيث تعرض الجزيرة المسحورة ، من دون تحديد ، بين مملكتي (الونزو) و (كلاريل) .

تلك التي تملك في تونس ، تلك التي تقيم .
أبعد من حياة المرء بفراخ عشرة ، تلك التي من ناهولي
لا تبلغها رسالة ، إلا إذا أسرع الشمس .
فإنسان القمر جد بطيء - وإلا إذا غدت الذقون الفتية
خشنة تطلب موسى .

(٢٤١/١/٢ - ٢٤٥)

هنا نجد شكسبير يعمل في مجال جديد تقدم بضعة خطوات نحوه في (حكاية الشتاء) . و (سيمبلين) كما قد نتوقع ، لا تقدم سوى محاولة مبتورة باتجاه حل . هنا لا يتم التماسك الزماني والمكاني ، فالاضطراب العجيب في روما في عهد (أوكتوس) وفي بريطانيا في عهد سيمبلين

وفي فجر العهد المسيحي وفي عصر الانبعاث كلها أمور لا يمكن أن تتسق مع الفعل المسرحي لتغدو مقنعة .

XXXIII وما علينا إلا أن نضع هذه المسرحية إلى جوار (العاصفة) لنرى مدى الاضطراب والنبو في الأشياء جميعا . لكنها مع ذلك طريقة شكسبير .

ومسرحية (سيمبلين) أبعد ما تكون عن الكمال ، ولا شك أن ثمة هذه وغيرها من أسباب عدم كمالها . فإذا كان (پوستوس) يعاد إلى مركز النسق في خرق يكاد يُظهر لنا الأصابع التي تحرك الدنى ، ف تفسير ذلك لا ريب ان شكسبير لم يتوصل بعد إلى حل هذه المشكلة الجديدة المستعصية . ومقاطع المناجاة التي أثارت الاعتراض ، هي الأخرى توحى بمؤلف يعمل في مجال جديد وهو غير مطمئن تماما . يشكو (كرانفيل - باركر) من المستوى المتدني لبعض هذه المقاطع ، ويقول انها تُسند أحيانا إلى شخصيات أبعد ما تكون عن مواقف المناجاة . ثم يضيف فيصفها بأنها « صريحة التعبير » بحيث تبدو في عوز غريب للمستوى الفني ، لذلك يصعب التوفيق بينها وبين الاتجاه العام لدى شكسبير بخصوص المناجاة وهو « إذ ينضج فنه ، تغدو المناجاة لديه وسيلة أولى لعرض الأفكار الحميمة والعواطف لدى شخصياته الرئيسية وحسب ، كما تظهر مسيرة الحكمة وكأنها مسألة عرضية إزاء المناجاة » ، وهذا الاتجاه ، كما يقول بحق ، يبدو جليا في المآسي الكبرى ، لكن (سيمبلين) تقصّر عن ذلك بفارق عجيب .

من الصعب إنكار الحقيقة في ملاحظات (كرانفيل - باركر) لكن الأساس الذي تقوم عليه المقارنة نفسها غير سليم قطعا ، لانه يتجاهل التفريق الذي من الضروري جدا أن يلاحظ بين أسلوب المأساة ، الذي

كان شكسبير يمتلك ناصيته ، وبين أسلوب الكوميديا المأساوية الرومانسية ، الذي لم يكن له فيه حتى ذلك الوقت كبير دراية . ان صعوبة إقامة توازن بين الكوميديا والمأساة ، واستخدام الحدث المأساوي والدافع ثم تحويله إلى غرض كوميدي ما تزال من الاعتبارات المهمة . تمثل (الليلة الثانية عشرة) آخر عهد شكسبير بالكوميديا الصرف ، وجميع المسرحيات بينها وبين (بيركليس) سواء تطابقت مع النسق المأساوي المقبول أم لم تفعل ، قد جرى تأليفها بنفس مأساوي . ففي الوقت الذي بدأ فيه تأليف (سيمبلين) إذن كانت المأساة مجال شكسبير الراهن ، لكن الكوميديا مهما كان اقترابها من مزاجه ، كانت ما تزال غير واضحة المعالم . وان الفكر المأساوي والشعور في احتمال طغيانه على ما هو كوميدي في شكل الرومانسي غير المطروق هذا يشكل خطرا جسيما ، وبخاصة لدى إقحام حبكة الرهان . وقصة الرهان كما ترد في (ديكاميون) و (فريديريك من ينن) فيها كفاية من فرح ، ولكن كان فيها ما يكفي من القوة لإثارة المأساة عند رجل كان قد ألف (عطيل) بموضوع غير مختلف ، وكان قد حاد بقصة (لير) عن سبيلها السعيد نسبيا ليبلغ بها أقصى مراقبي الكرب الروحي .

XXXIV وفي بعض الأحيان نجد (سيمبلين) تقترب من المأساة أكثر مما يجب ، وبخاصة في تصوير أنواع العذاب الذهني عند (ايموجين) ، وعند (پوستومس) و (پيزانيو) إلى درجة أقل ، وكما نجد في غضب (سيمبلين) ولؤم (اياكيمو) . ولو أضيف إلى ذلك مقاطع مناجاة تخدم نفس الأغراض التي نجدها عند (هاملت) و (ماكبث) أو (اياكو) لكانت النتيجة وخيمة . وقد تكون تلك المقاطع في (سيمبلين) كما يرى (كرانفيل - باركر) وسائل « اعلامية محض » أو « اخبارية ذات أثر رجعي » ولكنها برغم ذلك ضمانات بيد شكسبير تمكنه من الوقوف على

مبعدة من المأساة ليقول لجمهوره ان هذه السلسلة من أحكام النفي ،
والحبكات ، والاغتيالات ، والسموم ، والمعارك ، والإعدامات
المقصودة هي أقل جدية مما يبدو . وتنجح هذه الوسائل رغم انها من فعل
مبتدئ . وفي (سيمبلين) يضمن شكسبير هذا التوازن بين المأساة
والكوميديا ، رغم عدم كفاية الميزان ، فتخرج المسرحية في شكل
رومانسي صرف . فإذا حللنا أجزاء المسرحية وجدناها عملا يزخر
بالدماء ، يتوجه نحو المأساة بصورة أقوى مما كنا نحسب أول الأمر . وإذا
أخذنا موقفا متجردا نحو كلفة العمل وجدنا اننا قد وقعنا في دائرة الأوهام
الذهبية .

من أجل ذلك ، فإنني أستبعد نظرية المشاركة ، وأرى ان المسرحية
شكسبيرية في التصور والتنفيذ . ولكن كان ثمة مادة غريبة على نص
(الفوليو) فيجب أن تحسب ، على ما أظن ، مقحمة على شكسبير
لاحقة ، ولكنني لا أستطيع تصور غرض يخدمه إقحام نتف تافهة هنا
وهناك . فالمحاورة التي تصاحب رؤيا (پوستومس) في الفصل الخامس
والمشهد الرابع قد تكون مقحمة ، وقد رفضها كثير من المحققين أمثال
(يوب) و (جونسن) و (ستيفنز) . وقد يصح القول ان أغلب النقاد
المعاصرين يدعم هذا الرأي ، لكن أصالة المشهد يدافع عنها بقوة أمثال
(ميرستين) و (ولسن نايت) وعلى أسس لا يمكن القول أنها غير
صحيحة إطلاقا .

ترد الرؤيا في أبيات منظومة يرفضها النقاد المعادون على انها بالغة
الهزال ، وقد يكون لهم الحق في ذلك . لكن هذا لا يعني إمكان فصلها
عن شكسبير حتما ، بناء على أسس أسلوبية . لقد كان النقاد دوما على
استعداد لإلقاء ظلال الشك على أسباب ولوج شكسبير عالم القوافي في
مرحلة نضجه ، ولو أنه لم يتضح إلى الآن لماذا يفترضون انه قد انقطع

إلى الشعر المرسل دون غيره .

XXXV يرى (ميرستان) أن الرؤيا قد نظمت بشعر جيد ويقول ان الدليل الأسلوبى يبين انها من عمل شكسبير ولوانه يتعمد استعمال « لغة تعود إلى زمان قديم أكثر بساطة » وهو يجد في الرؤيا جزءا متمما من المسرحية . يعبر عن الإرادة الإلهية في الحفاظ على أفضل الدماء البريطانية . أما دفاع (ولسن نايت) فهو أكثر تفصيلا ويؤكد كذلك على التكامل الوظيفي والأسلوبى . وهو يعتقد ان هذه الرؤيا ذات الأشباح « تحيط بها وتحكم وثاقها خطب قوامها تأملات مهية عن الموت » تظهر في مواضع أخرى من المسرحية ، وتبين انها تتطابق كثيرا مع الجزء الأكبر من (سيمبلين) بما تقدمه من معلومات وما تستخدمه من صور شعرية . وبما أن الآلهة تقوم بدور كبير في (سيمبلين) وتبدو دائمة الاستجابة للدعاء ، فليس من غير الطبيعى أن تشتمل المسرحية على ترنيمة صلاة الشفاعة هذه ، وما ظهور (يويتر) إلا نتيجة منطقية لصلوات (پوستومس) في الفصل الخامس والمشهد الأول ، ٧-١٧ . ويأتى ظهور (يويتر) متطابقا مع ما في المسرحية من إشارات وفيرة إلى الأساطير والأدب القديمة ، كما ان النسب والصاعقة يوجدان في مواضع أخرى من المسرحية . ويعتقد (ولسن نايت) ان تجلّي الإله مسألة مركزية وسائدة في (سيمبلين) . ويضيف ان الرؤيا ضرورية لأنها لحظة ارتقاء أخاذة . والمسألة الأشد تأثيرا ان تجليات الآلهة مألوفة في جميع مسرحيات الرومانس . (دايانا) تظهر في (پيركليس) ، و (العاصفة) تقدّم (جونو) و (آيريس) و (سيريس) ، وكان بوسعه أن يضيف (الزمن) الذي يظهر لغرض يختلف قليلا في (حكاية الشتاء) التي في تقديمها صوت الوحي تقطع نصف الطريق نحو التجلي . وهذه جميعا مرتبطة بشكل ذي مغزى مع ظهور (هايمن) في (كما تهواه) وبشكل أقل

وضوحاً مع ظهور (هيكاته) في (ماكث) بحيث يغدو قول (ولسن نايت) ان هذه جميعاً تشترك في خصائص أسلوبية قولاً مقنعاً معقولاً . ثم يشير إلى أن الأطفاف ، بعد صعود (يويتر) إلى قصره البلروي ، تتحدث بشعر مرسل شكسبيرى ، وهي إشارة مقنعة ، ومثل ذلك إشارته إلى ما يجد من تناظر بين كلمات التميمة الموضوعة على صدر (پوستومس) وبين كلام (ووريك) المحتضر في الجزء الثالث من مسرحية (هنري السادس) .

هكذا تطأطيء الأرزة تحت حدّ الفأس ،
وقد كانت غضونها تظلل النسر الجليل ،
وتحت أفيائها يغفو الأسد الوثوب ،
وغصنها الأعلى يسمو على شجرة (جوف) الوارفة
إذ كانت تحمي دانيات الغصون في زمهرير الشتاء .
(١٥ - ١١/٢/٥)

XXXVI وثمة دعوى (ولسن نايت) الأخيرة من أن الرؤيا في (سيمبلين) تعطينا «مثالاً دقيقاً عن التجسد يعبر عن ذلك الإدراك الماورا- مأساوي الذي نحس به من خلال المعجزات والتجسّدات في مسرحيات مماثلة والذي يصل حد التشكيل المسرحي في (هنري الثامن)» وهذه دعوى يبدو عليها الإسراف لكن فيها الكثير مما يحمل على الاقتناع بسبب الأدلة التي جمعها الناقد بأناة وحملته إلى هذه النتيجة . وقد رأينا ان هذا الناقد يشترك مع (ميرستين) في عدم رؤية ما هو غير شكسبيرى في أسلوب المنظوم ، ويذهب إلى مثل ذلك البروفسور (هاردن كريك) الذى يقول في دراسة قصيرة منيرة عن رديء شعر شكسبير :

بوجه عام ، يمكن الدفاع عن أصالة القناعية^(١٠) وغيرها من

التطرفات الأسلوبية على أساس ان الآلهة وأولئك
الذين يخاطبون الآلهة . وبخاصة إذا كانوا من الأطياف ،
يجب أن يتكلموا بشكل يختلف عن مخلوقات هذا العالم .

وفي رأيي أن هذا الجدل حول هذا الأسلوب يمكن أن يمتد أكثر .
فيقول (ميرستين) ان أسرة (ليوناتي) تتكلم ، لغة تعود الى زمان قديم
أكثر بساطة وهو قول صحيح ، لكن الطبيعة الدقيقة للمنظوم الذي
يتكلمون قد عثمت عليها تقاليد التحرير والتنضيد . فأغلب الطبقات تورد
ذلك الكلام في أسطر قصيرة من أربع تفعيلات وثلاث ، بما يوحي بأن
النظم يقع في نوع من البحور الرنانة يشبه وزن الأغنية الشعبية (بالاد) .
لكن طبعة (الفوليو) التي تتبعها هذه الطبعة ، توضح أن الامر ليس
كذلك . فالشكل الذي يوحي به تنضيد (الفوليو) هو في الواقع بهذا
الشكل :

يا سيد الرعود ، لا تُبد بعد اليوم حقلك على هوام البشر :
خاصم اله الحرب ، عاتب مليكة النساء التي بسبب
خلاعاتك تلاحق وتنقم .

هل قام ابني المسكين بأي فعل غير حميد ، ابني الذي لم
أَر وجهه ؟

خطفني الموت اذ كان ينتظر الولادة ، ينتظر قانون الطبيعة :
أباً له (كما يقول الناس أنك أب لكل يتيم)
كان عليك أن تكون ، لكي تحميه من أوجاع هذه الدنيا .
(٤٢ - ٣٠ / ٤ / ٥)

لقد غدا الان يمكننا تلمس الطبيعة الغابرة ، لأن هذه الأبيات ، بعد
قليل من التحوير ، ليست سوى المزدوجات المقفاة ذات الأربع عشرة

تفعيلة ، مما كان شائعا في حقبة ١٥٩٠ . فشكسبير اذن يتطلع وراءه نحو أسلوب كان شائعا في فترة تمرينه الأولى ليستخدمه لغرض جديد محدد . وربما يوجد هنا أقوى دليل على أصالة الرؤيا ، كونها قد كتبت بأسلوب عتيق كان يتجنبه دراميون أدنى منزلة من شكسبير ، الا لاغراض هزلية .

XXXVII لكن طريقة شكسبير مختلفة ، ف تكرار العودة الى الأساليب البالية واحدة من مميزاته الخاصة . ومن المحتمل جدا أنه استخدم هذه المزدوجات في الرؤيا لأنه ربط بين ذلك الأسلوب وبين الأساطير القديمة . ومثل هذا الربط ينشأ بشكل طبيعي تقريبا في اختيار (چاهمن) لهذا الوزن في ترجمة (الالياذة) . ويحتمل أكثر من ذلك أيضا أن هذا الوزن في نظم الرؤيا كان قد تخلف من مسرحية (الحب والحظ) التي سبق أن رأيت فيها أحد مصادر مسرحية (سيمبلين) . تبدأ تلك المسرحية بتجلي الآلهة التي تضم : (يويتر) و (ميركري) و (فلكان) و (فينوس) وغيرهم ، ومع أن ثمة تنوعا أكبر في الأوزان مما نجده في وزن منظوم الرؤيا ، إلا أن نسقا متشابها بشكل عام يبرز أمامنا . فالشخصيات المتضرعة تستخدم وزن الأربع عشرة ، ويوحى جواب (فينوس) الى (يويتر) بشبه قريب في اللغة كما في الوزن :

يا الذي يحكم كل ما تحاوله الآلهة وينو البشر ،
ويمخيف صاعقتك تحول دون ما يفعلون ،

ما الذي جنته ابنتك هذه ؟ ما الذي تقوى عليه مسكينة
في حضرتك لتجرّ على نفسها ما لا تستحق من ملام ؟

ويأتي جواب (يويتر) كما في (سيمبلين) بوزن خماسي مقفى :

ليطمئن . كلاكما ، فلن أسمع من هذا المزيد
ويا (ميركري) سكوتا ، ولا تناد بعد الآن :

لقد فكرت كيف أرضي رغباتهم

كما سبق ان فعلت في غالب الاحيان .
ففي هذه البقعة ، وتحت الخميلة الباذخة ،
يعيش أمير تحبه صاحبه ،
وعليه انوي أن أغدق نعماك .
ويا (فينوس) ، لانهم يحبون مسراتك العذبة ،
عليك أن تجتهدي في زيادة أفراحهم :
ويا ربة الحظ ، لكي تظهرى قدرتك
عليك أن تفسدي مسراتهم وأفراحهم ،
فتنهالين عليهم بالمزيد من جديد العناء .

ثمة اختلاف فى نسق المقاطع ، لكن ذلك غير ذي بال . ان مقارنة
دقيقة بين بداية (الحب والحظ) وبين الرؤيا فى (سيمبلين) ستقدم دليلا
مقنعا ، كما أرى ، على أصالة المقطع الأخير وعلى معرفة شكسبير
بالمسرحية السابقة .

وربما كانت ضرورة الرؤيا ، بعد قول كل ما قيل ، هي التى تدعم
أصالتها بقوة . فهي تأتي بعد أربعة فصول ونصف من سوء الظن والقسوة
والعنف والانتقام الذى جرّ اضطرابا جسديا وفكريا وروحيا على جيوش
بأكملها وعلى أفراد ، ويتبعها مشهد لا يبلغ خمسمئة من الابيات بانتظام
ملحوظ من بين هذه الفوضى .

XXXVIII وليس ثمة ما يدعو الى القول ان هذا التحول في الحظ قد
جاء عن طريق وساطة بشرية ، بل يجب أن نستنتج اذا أردنا للمسرحية أن
تعني أي شيء لنا ، ان تسوية الاضطرابات نتيجة تدخّل من قدرة تفوق
الطبيعة . وهذه مسألة منطقية ، لأن الوضع قد بلغ حدّا من الاضطراب
بحيث لم يُعد في طاقة البشر السيطرة عليه . مثل هذا الاضطراب لا يقوى
على اصلاحه سوى اله ، أو ساحراً وكما في (حكاية الشتاء) عن طريق

سلسلة خارقة من المصادفات . لذلك يجب النظر الى (يويتر) في مسرحية (سيمبلين) على انه وسيلة عودة الحياة . واذ يغدو الاله فعلا « الاله خارجا من الماكنة »^(١١) ، يكون شكسبير قد تحدى القانون الارسطي ، لكن الضرورة تأتي في الأهمية قبل المفهوم . فالرؤيا بما فيها من ابهة وبهرج وما يصاحبها من موسيقى هي في الاساس مفهوم فني نبيل ، ووسيلة حل مؤثرة .

ان بعض النقاد الذين يعترضون على الرؤيا لأسباب اسلوبية يقولون ان شكسبير قد خطط لها وحسب . وترك التنفيذ بيد كاتب متكسب . ولكن رأينا أنها تتطابق مع عادة مألوفة لدى شكسبير ، وانها تشكل رابطة موحية مع مصدر واحد في الاقل من مصادر المسرحية المزعومة ، وانها تتطابق من قريب مع بقية المسرحية في ما تقدّم من حقائق ، وما تستخدم من لغة وصور شعرية ، وانها مهما تكن فحواها الروحية ، وسيلة لا بد منها في رومانسيات شكسبير ، وثمة سوابق عليها في أعماله . وهنا يبدو من الضلالة الاستمرار في مناقشة أصالة المسرحية .

٥ — سيمبلين وفيلاستر

لقد تناول البروفسور (أ. هـ . ثورندايك) مسرحية (سيمبلين) بالتشكيك في أصالتها ، وذلك في نظرية بالغة التوثيق والتفصيل ، مؤداها أن شكسبير قد تأثر حتماً بمسرحية (بيمونت وفليجر) بعنوان (فيلاستر) ، وقد كسبت تلك النظرية قبولا واسعا . وليس ثمة من شك بوجود علاقة خاصة وحميمية بين (فيلاستر) و (سيمبلين) ولكنني اعتقد أن (بيمونت وفليجر) هما في موقع المدين . اذ من الغريب جدا ، ولو أنه بالطبع ليس من المستحيل ، أن يعمد درامي متمرس رفيع المنجزات فينغمس فجأة في مالاريب انه محاكاة خانعة لاثنين من

المبتدئين . ومع ذلك ليس ثمة ما يمنع من الافتراض ان شكسبير قد رأى حاجة أو احس بميل ان يفعل شيئا من هذا القبيل . فمسرحية (بيركليس) وهي من جنس مسرحية (سيمبلين) كانت بالتأكيد سابقة على (فيلاستر) ، والكثير من مادة (سيمبلين) يوجد فى المنظوى مما يدعى باسم الكوميديات المظلمة التي تعود الى الاعوام ١٦٠٢ - ١٦٠٤ .

XXXIX واذا نظرنا الى المسرحية في علاقتها مع جميع ما سبقها ندرك على الفور ان جذورها بعيدة الغور في ما تراكم لدى شكسبير من حكمة درامية ، وانها شيء قد تطور بشكل طبيعي ومن دون اية حركة انعطاف قادمة من الخارج على ذهن مؤلف (الملك جون) و (صاع بصاع) و (الملك لير) و (تيمون الاثيني) . وما علينا سوى أن نسأل ان كان شكسبير الذي صوّر لنا من الشخصيات أمثال (فولكنبرج) و (ايزابيلا) و (كورديليا) و (اياكو) كانت به حاجة الى هداة الآخرين في تصوير شخصية (كلوتن) و (ايموجين) و (اياكيمو) .

ويمكن القول أن المرء يتمنى أن يجد تفسيراً لهذا الاهتمام الجديد بنمط الرومانسي من جانب شكسبير ولكن ليس ثمة ما يسوّغ اعتبار (بيمونت وفليجر) مسؤولين عن هذا الاتجاه الجديد . بل من المحتمل أكثر انهما ، مثل شكسبير كانا يتبعان تقليدا دراميا مستعدا ، يتمشى مع الذوق السائد فى عصر الملك جيمز ويتناسب مع زيادة الرفاهيات فى المسرح . ولا يمكن تجاهل الاثر الذي تركه احياء مسرحية (ميوسيدورس) فى مسرحيات شكسبير الاخيرة . وهنا يمكن أن نتبين ظرفا خارجيا واحداً يحتمل أن يكون قد ذكره بما لم يستعمله حتى ذلك الحين من طرق تناول المادة الدرامية ، فقاده الى (بيركليس) ثم عن طريق (الحب والحظ) الى (سيمبلين) من دون حافز آخر .

ان النظائر الفعلية بين (فيلاستر) و (سيمبلين) وهي ليست بالقليلة ، تبقى بعد فصلها عن اعتبارات أخرى ، دليلا غامضا . لكن (فيلاستر) مسرحية من الواضح انها ألّفت في ظلال شكسبير ، وما فيها من أصداء من (ترويلس و كريسيدا) مما يميز مقطعا بعينه من الفصل الخامس ، اضافة الى اصداء اخرى من (هاملت) و (الملك لير) لا تشير إلا باتجاه واحد . ثمة نقطتان تلتقيان مع (سيمبلين) يبدو لي انهما تشيران ، لا أكثر من ذلك ، الى أن مسرحية شكسبير هي السابقة . يسأل (فيلاستر) :

قل لي أيها الفتى الودود ،
 أليست لا شبيه لها ؟ اليس نَفْسُها
 عذباً مثل النسائم العربية ، عندما تنضج الثمار ؟
 اليس نهذاها كرتان من عاج لدين ؟
 اليس بمجموعها كنزا من الفرح المقيم ؟ (٣ / ١ / ١٩٨ -
 ٢٠٢)

X وهكذا يذكّرنا بقول (اياكيمو) :

كل ما يبدو على ظاهرها غاية في الحسن !
 لئن كان لها عقل بهذا الصفاء
 لكانت فريدة كطائر العنقاء ، وانا
 قد خسرت الرهان . (١ / ٧ / ١٥ - ١٨)

كما يذكّرنا ببعض تفصيلات من كلامه في غرفة نوم (ايموجين) . ولكن اذا لم نستطع التأكد من ان (بيمونت وفليجر) قد أخذوا عن (سيمبلين) فلا أقل من التخمين ان « أليست لا شبيه لها » مع الاشارة الى الشرق تدين بشيء في مجال الصوت والمعنى ، الى (انتوني وكليوباترا) والى عبارة

شكسبير « صبية لاشبيه لها » ثم نجد (فيلاستر) يعانق
(بيلاريو) وهو يقول :

لا ثروة (پلوتس) ولا الذهب
المكنون في باطن الارض يقدر ان يشتري
ما يضمه ذراعي مني ، إن هذه إلا فدية
يمكن ان تفتدى اوكتوس قيصر العظيم
لو أنه وقع في الأسر . (١١٦ - ١١٢ / ٥ / ٤)

وقد يكون من باب الاسراف ان نتلمس في هذه صدي من (الملك
لير) :

ولا جميع امراء بركندي وما أحاطها من مياه
بقاديرين ان يشتروا مني هذه الصبية النادرة العصبية الثمن .
(٢٦٢ - ٢٦١ / ١ / ١)

ولكن لنا أن نسأل ما دخل (اوكتوس قيصر) في هذا السباق ، اذ
ليس بينه وبين موضوع (فيلاستر) ادنى علاقة . ولربما كان وجوده هنا
يعود الى أن المسرحيين تذكروا واحدة من الاشارات العلهدة اليه في
(سيمبلين) .

وفي الختام ، من المناسب ان نتذكر ما قاله (درايدن) مما يفترض ان
له أسبابه اذ يقول عن (بيمونت وفليجر) : « ان أول ما حملني على
احترام فليجر وصاحبه مسرحيتهما (فيلاستر) : لانهما قبل ذلك كانا قد
كتبا مسرحيتين أو ثلاثا من دون أي نجاح » . وان صح هذا القول فانه
يعطي صورة عن اثنين من المسرحيين المتمرنين اللذين كانا في حدود عام
١٦٠٨ يجاهدان لتجنب الفشل ، ويبحثان جاهدين عن مثال درامي يمكن
أن يضمن لهما نجاحا . ومن بين مجال محدد من الاختيارات - يحدد

بالموهبة الفردية والميول ، بمطالب الجمهور ، وسياسات المسرح وتسهيلاته - كان لابد من بروز أمثلة بعينها ، وبخاصة كوميديات (جونسن) ومآسي شكسبير ونمط الرومانسي الدرامي الذي يبدو شائعاً وبدأ شكسبير باستغلاله حديثاً في (بيركليس) و(سيمبلين) .

XLI وأعتقد أن نمط هاتين المسرحيتين الأخيرتين هو الذي أوحى بتأليف وتنفيذ مسرحية (فيلاستر) .

٦ - النقد

رغم ان النقاد قد قالوا الكثير عن المصدر والغرض في مسرحيات الرومانسي عند شكسبير بوجه عام ، إلا أن (سيمبلين) لم تستر إلا قليلاً من التعليق النقدي ، ولا يمكن القول بوجود وصف مكتمل تماماً عن نوعية المسرحية ومغزاها . فقد تلمّس فيها (جونسن) بعض الفضائل ، لكنه اكتفى برفضها في فقرة واحدة سائرة الذكر :

في هذه المسرحية الكثير من العواطف الصادقة ، وبعض المحاورات

الطبيعية ، لكن بلوغها يكون على حساب الكثير من التعارض .

ان ملاحظة ما في الحكاية من حمق ، وما في مسيرتها من سخف ،

وما في أسماؤها من اضطراب ، وما في تصرفاتها في اختلاف الأزمان ، وما في أحداثها من استحالة في أي نسق من الحياة ،

ان هو إلا إهدار النقد على بلاهة مقيمة ، وعلى أغلاط أوضح مما يستدعي التفتيش وأكبر مما يستدعي التضخيم .

وقد حمل (برنارد شو) على المسرحية عبارات مشابهة في العنف ، وقد توصل (فرنسيس) أخيرا على مضض إلى الاعتراف بعدالة ما في أحكام (جونسن) . ومن ناحية ثانية ، أثني (هازلت) على (سيمبلين) بوصفها « واحدة من أمتع مسرحيات شكسبير التاريخية » لكنه أضاف « ويمكن أن تعدّ من الرومانسي الدرامي » . ان هذا الوجه المهم من المسرحية هو ما عمي عنه (جونسن) إذ كان يكتب في « عصر العقل » ^(١٢) كما تبين بوضوح ملاحظته اللاحقة على (حكاية الشتاء) إذ يقول : « هذه المسرحية كما يقول دكتور (واربرتن) بحق ، هي ، على ما فيها من سخافات ، ممتعة جدا » ويكشف (هازلت) عن مطعن آخر في موقف (جونسن) :

وتكتشف مادة الحبكة بشكل واضح في الفصل الأخير :
وتتحرك القصة إلى الأمام بسرعة متزايدة في كل خطوة ،
وتفريعاتها

المختلفة تجتذب من أكثر النقاط بعدا إلى نفس المركز ،
والشخصيات المختلفة تجمع إلى بعضها وتوضع في مواقف
شديدة الحرج : ومصير كل امرئ في الدراما تقريبا
يوقف على حل مشكلة واحدة - جواب (اياكيمو)
عن سؤال (ايموجين) حول الحصول على الخاتم من
(پوستومس) . ويرى الدكتور جونسن ان شكسبير
كان لا يلتفت كثيرا إلى توسيع حبكة . ونحن نرى
ان العكس هو الصحيح .

تعليقات (هازلت) هذه ، وكثير منها متميز ، تتوجه نحو الاعتراف
بالطبيعة الرومانسية في (سيمبلين) ونحو براعة التقانة في الفصل
الأخير ، وقد يقال انها تعكس موقفا رومانسيا معتدلا قدر ما تعكس

تعليقات (جونسن) موقفا عقلانيا محتضراً . وهي تمثل أفضل ما قدمه النقد المحترف حتى نشر (هارلى كرانفيل - باركر) مقدمته للمسرحية . ان النقد الشكسبييري في القرن التاسع عشر كان يميل إلى التوليف بالمعنى السبيء للكلمة ، وقد لقيت الرومانسيات الأخيرة معاملة غير كريمة بشكل خاص . مما تكشف عنه تلك المسرحيات من مزاج المصالحة قد بالغ فيه نقاد مثل (فريقال) و(تن برنك) و(كولانكز) و(داودن) إلى حدود القول انها أحكام شخصية من شكسبير الفيلسوف الراق الذي يعيش حياة تقاعد سعيدة في (ستراتفورد) وانه « في الأخير ، وقد عاد إلى موطنه في ستراتفورد ، حل عليه السلام ، وجاءت (ميراندا) و(پرديتا) في نضارتهما وفتنتهما لتحتيه ، ثم استراح إلى جوار نهر (ايشن) الهاديء » . وقد ذهب (داودن) إلى حد أن نظ لشكسبير « سيرة حياة » وضعت فترة المآسي الكبرى « في الأعماق » كه وضعت المسرحيات الرومانسية في الأعالي » . وإلى جانب ذلك كان ثمة هرطقات عاطفية . فصار ينظر إلى شخصيات شكسبير على انهم رجال ونساء حقيقيون ، وان بطلاته ، وبخاصة بطلات الرومانسى ، قد جعلن آيات من الفضائل النسوية . وبناء على ذلك وضعت (سيمبلين) في هذا الإطار من الصفء الهاديء ولو انها كانت أقل جاذبية في هذا المضمار من (العاصفة) حيث نجد شكسبير من وراء قناع (پرسپیرو) يصور نفسه الفلسفية العجوز - أو هكذا كان يقال ، بناء على إحياء من (توماس كامبل) . وبموجب نظرة القرن التاسع عشر إلى بطلات شكسبير عرفت مسرحية (سيمبلين) أعز أيامها ، كما أن كثيرا مما كان يصدر من باب النقد لم يكن في الواقع أكثر من طقوس مقلوبة من عبادة (ايموجين) . وليست عاطفيات (سوينبرن) من أشد المبالغات في هذا المجال : هي التاج والزهرة بين جميع بنات أبيها - وأنا لا أتكلم هنا

عن أبيها البشري ، بل الإلهي - امرأة تفوق جميع النساء
عند شكسبير ايموجين هذه . فكما رأينا في كليوباترا الجنس
مجسداً ، والمرأة خالدة ، كذلك نرى في ايموجين ، وقد
بلغت منتصف التعظيم ، الوجه الإلهي للأنوثة مخلداً . أود
أن

أختم بالعسل كلماتي لدى الوداع .. ولذلك فأنا أكثر
من راغب أن أطوي كتابي على اسم المرأة التي لم يفز
بالحب

مثلها في كل عالم الشعر وفي كل مسار الزمن : أطويه
على اسم ايموجين شكسبير .

وكان رد الفعل المنتظر تجاه مواقف القرن التاسع عشر قد أتى شديداً
عام ١٩٠٤ من (جايلز ليتن ستريجي) في كتابه (مرحلة شكسبير
الأخيرة) . فهو يرى التحول المزعوم من خشونة (تيمون الاثيني) :
« هذه الزوبعة من الهتاف الهائج ، هذه العاصفة الرائعة من القباحة » إلى
الهدوء والفرح في المسرحيات الأربع الأخيرة أسرع مما يمكن تصديقه .
لذلك فهو يعد للمسرحيات الرومانسية نتاج مرحلة انحدار كان قد بدأ
بشكل ملموس قبل أن يؤلف شكسبير مسرحية (سيمبلين) ، وصار
واصحا في (كوريولانس) ، وشديد البروز في (تيمون الاثيني) .
فمرحلة شكسبير الأخيرة إذن كانت مرحلة إحباط وقرف ، تتخللها نوبات
من « رؤى الجمال والحلاوة » . وقد كانت مسرحية (سيمبلين)
وما رافقها فترات رائعة في حياة رجل لم يعد تعنيه الحياة ولا الدرامة ،
رجل « يكاد يزهق من البرم » .

لكن فرضيات (ستريجي) باطلة . فالقول بأن المآسي تعكس برم
شكسبير بالحياة لم يعد مقبولا ، مثله مثل القول الذي يجد هدوء ذاتيا في

الرومانسيات ، ولم يفعل (ستريجي) أكثر من دفع البدعة الفكتورية إلى تطرف معاكس . ثم ان من المشكوك فيه ان كان المزاج في (تيمون الاثيني) أكثر وحشية وإثارة للقفز منه في (هاملت) . فالغلظة أشد بروزا وأشد وقعاً على السمع ، والبطل أقل عقلانية ، لكن هذه صفات درامية لا عملية كشف ملامح شخصية . ومسرحيتا (كوريولانس) و (تيمون الاثيني) قد تمثلان انحدارا لكنه انحدار جزئي . ولئن كان شكسبير قد فقد اهتمامه ، فما ذلك إلا في المأساة ، وليس في الدراما ، ولو اني أفضل القول ان التحوّل المفاجيء من المأساة إلى الرومانسي قد نتج مباشرة عن إدراكه انه قد قال كل ما كان بوسعه أن يقول ، وكل ما يستطيع أي إنسان أن يقول ، في شكل المأساة . والتهمة ان (حكاية الشتاء) و (العاصفة) من عمل رجل يكاد يزهقه البرم تبدو لي انها لا تستحق سوى إنكار مطلق . فالتحليل التفصيلي لمسرحية (سيمبلين ' الذي فرضته الطبعة الحالية قد أقنعني ان المسرحية من صنع رجل داه الاقتنان بتجربته الدرامية ، معجب مستثار بالأحاسيس والاكتشافات الجديدة التي حملتها إليه التوسعات في مادته غير المألوفة .

XLIV إن أفضل ناحية في دراسة (سر آرثر كويلر - كوج) لمسرحية (سيمبلين) والرومانسيات الأخرى تقع في إشارته إلى الطبيعة التجريبية لتلك المسرحيات وبخاصة في ما يتعلق بالفرص الجديدة من البهرجات المسرحية التي وفرتها المسارح في عصر الملك جيمز . وشكسبير ، في رأي (كويلر - كوج) قد توصل إلى إدراك ان العفو أنبل من الانتقام ، ولذلك عاد يبحث للوصول إلى شيء أفضل من المأساة . ففي (سيمبلين) و (حكاية الشتاء) حيث يتزاحم الإخفاق مع الإبداع لا يصيب البحث نجاحا كاملا ، لكن النجاح الكامل يأتي أخيرا في (العاصفة) التي يعدّها أسمى إنجاز بلغه شكسبير . ومن المؤسف أن

بحثه المثير البديع عن (سيمبلين) يفسح المجال لكثير من تقاليد النقد الفاسدة . فهو يتقبل وصف (ايوجين) عند (سوينرن) و (جيرفينوس) ويؤكد بأنها « الكل في الكل في المسرحية » لذا فهو يذهب إلى القول ان موضوع (سيمبلين) هو تبرة (ايوجين) بعد ما لقيت من عسف ، وهو ما يمكن أن يوصف في أحسن الأحوال بأنه النصف الأفضل من نصف حقيقة . ومهما يكن من أمر ، فإن ذلك يجرّه إلى مزالق الجدل . ان تعقيد الحبكة في المسرحية يحول الانتباه عن (ايوجين) ومع انه يسبغ المديح على روعة الصنعة في الفصل الأخير ، فهو يقصّر في إدراك ان تلك الروعة لا تكمن في تبرة (ايوجين) قدر ما تكمن في حلها التعقيدات الجسدية والروحية بوجه عام .

تشمل الدراسات عن (سيمبلين) في ربع القرن الأخير^(١٣) التفسيرات شبه الفلسفية التي قدمها (ف . سي . تنكلر) و (دكتور ي . م . ديليو . تليارد) و (ج . ولسن نايت) و (أ . أ . أ . ستيفنسن) إلى جانب مناقشات أكثر واقعية في أعمال (دكتور كرانفيل - باركر) و (ي . سي . بيتيت) . ان الأعمال التي تعنى بالتفسير يغلب أن تتميز بالأصالة والتحدي ، وتعرض كثيرا من التعليقات العرضية القيّمة ، ولو انه يجب الاعتراف ان جميعها تعرض تفصيلا عن الفرضية الأساس مما يبدو محيرا أحيانا . يرى (تنكلر) في (سيمبلين) استمراراً لإنجاز شكسبير في المأساة ، ويعتقد ان الحبكة قد اختيرت عن قصد لتطوير مادة سبق أن استحوذت على اهتمامه بشكل خاص . فالمسرحية تمثل صراعا بين الميل إلى الهروب من الحياة اليومية وبين الميل إلى البقاء فيها ، وهي تتحرك باتجاه « هدوء يتم بلوغه على الرغم من العنف ، والفعل الوحشي الذي يشكل التيار الأدنى من الخبرة وتنتهي بإشارة إلى ميلاد جديد ، في

لوحة ساكنة أزيل عنها بعناية جميع ماسبق من إشارات إلى مهزلة وحشية .

XLV ويشير (تنكلر) إلى هذه المهزلة الوحشية في كثير من الفعل السابق ، وبخاصة في تيار القسوة الملحوظة في المنظوم إلى جانب المبالغة في بعض من الأقوال الأكثر أهمية .

ويعتقد (تليارد) كذلك ان (سيمبلين) مكملته للمآسي . فهو يقول ان المأساة تنطوي على انبعاث حياة ، وقد كانت إحدى اهتمامات شكسبير الرئيسية في هذه المسرحيات الأخيرة أن يطور الوجه الأخير النهائي من نسقه المأساوي باتجاه بلوغ انبعاث حياة كامل . لذلك كانت كل واحدة من المسرحيات الأخيرة تجري في مدار تكون الشخصية الرئيسية فيه ملكا يسقط بسبب من شروعه أو ضلاله ، فينزل من حالة ازدهار إلى حالة مقاساة شديدة ، لا تؤدي به إلى دمار كامل ، كما في المآسي ، بل تبعث فيه قوة تحوّل من التفكير مما يؤدي في الختام إلى ازدهار جديد أكثر جمالا . والعنصر الرعوي في هذه المسرحيات يأتي مكتملا لنسق الانبعاث هذا ، وهو في ابتعاده عن العرضية وعدم الأهمية ، له وظيفة ماورا طبيعية مهمة ، لأنه ينطوي ويحافظ على حسن بتعقد الوجود والمستويات المختلفة التي يمكن للحياة فيها أن تعاش . وتكشف المسرحيات عن « ميل جديد نحو التأمل » وعن حالة ذهنية تشبه الحالة الدينية .

يرى (تليارد) ان (سيمبلين) تمثل توقفا وتعبرا ناقصا عن هذه الدوافع . فانبعاث (سيمبلين) صورة ميتة ، ورسم الشخصيات بوجه عام ، على الرغم من بعض أمثلة النجاح الصغرى ، غير متناسق ، إذ نجد (ايموجين) تنتقل بين صورة كائن بشري وبين صورة بطله تقليدية

من نمط (كَريزِلدا) . ويخفق شكسبير في إقامة التوازن بين التصوير الواقعي للشخصيات كما في المآسي وبين معالجة أكثر رمزية يتطلبها نمط الرومانسي . والعنصر الرعوي كذلك يرتبط بشكل غير وثيق بموضوع الانبعاث بحيث لا يقلح أحدهما في دعم الآخر ، فتنتهي مستويات الواقع المتعددة إلى « أثر كابوسي غريب من خليط الأوهام لا رؤية لتلك المستويات المختلفة التي تندفع في تقابل واضح مثير » .

ويرى (ولسن نايت) كذلك ان المسرحيات الأخيرة امتداد حيوي للمأساة الشكسبيرية ، مؤكدا ان شكسبير قد هجر الطريقة المأساوية لكي يطور موضوعاته الدرامية في إطار الأسطورة والمعجزة ، وليقيم نسقا من الخلود والغلبة داخل ما يبدو موتا وإخفاقا . و (سيمبلين) أساسا مسرحية تاريخية يمزج الدرامي فيها عنصرين من اهتماماته التاريخية :

XLVI بريطانيا وروما . ويتشابك مع الشئون القومية ذلك الصراع بين (پوستومس) الذي يرمز إلى أفضل ما في الرجولة البريطانية ، وبين (اياكيمو) الذي لا يمثل روما ، بل إيطاليا الفاسدة في عصر النهضة . فالانحلال القومي والجنسي يسيران معا ، لكن (ايموجين) والأميرين يمثلون قوى الانبعاث وتؤدي ظروف المسرحية إلى تجمع هائل . فقبول (پوستومس) أخيرا أن يتزوج من (ايموجين) يمثل الهدوء الذي تبعته الحياة الزوجية لدي الفرد ، والتماسك الاجتماعي في الأمة ، وارتباط الرجولة المثلى في بريطانيا مع جوهر الملكية ، بينما يكون ارتباط بريطانيا مع روما ، الذي يعده (ولسن نايت) أساسيا في المسرحية ، مما ينقل إلى مملكة (سيمبلين) فضائل امبراطورية (اوكتوس) .

وينكر الأب (ستيفنسن) على (تنكلر) قوله ان (سيمبلين) تمثل نسقا من الصراع والتوتر ، ويرى فيها « الهدوء المركز لنشاط الكمال » وهو

مثل (تنكلر) ، وإلى بعض الحدود مثل (ولسن نايت) يرى ان الصورة الشعرية هي المفتاح نحو فهم المسرحية . وهو يرى صور القدر والقيمة تظهر في أشكال عديدة متضاربة أحيانا وموجودة في كل مكان تقريبا ، وهذا ما يؤدي به إلى القول ان شكسبير كان منشغلا ، بفكرة الكمال الأمثل ، وهى قيمة مطلقة « ويضيف دكتور (ف . ر . ليشر) تحذيرا يعلن فيه ان تفسيرات (تنكلر) والأب (ستيفنسن) غير مفنعة . فمصدر الخطأ لديهما ، كما يرى ، يقع في محاولة فرض مغزى عميق على مسرحية لا يتسع مجالها فى الواقع إلى أبعد من مجال الرومانسى التقليدي .

ويبدو لي ان هذه التفسيرات بوجه عام تؤكد بعض وجوه المسرحية ، التي يتم اختيارها اعتباطا في بعض الأحيان ، على حساب مناحي أخرى تعادلها فى الأهمية أو تزيد . ان النسق الدائري الذي يقول به (تليارد) يمكن تلمسه بوضوح في (حكاية الشتاء) بما فيها من تشكيل قوي للجريمة والمقاساة والمصالحة ، يكون للجمهور فيها نصيب أكثر مما يمكن تلمسه في (العاصفة) . حيث يكون (پروسييرو) الساحر الراهب أكثر تأثيرا من (دوق ميلان) المظلوم ، أو مما نجده في (سيمبلين) . وإذا نظرنا من زاوية العلاقة بنسق الانبعاث ، يكون (سيمبلين) نفسه ، كما يرى (تليارد) رمزا لا معنى له تقريبا - أو مشاركا سلبيا تماما في أحسن الأحوال - ونجد انه ليس أكثر من ذلك إذا وضعناه إزاء النمط المأساوي عند شكسبير . ثم يبرز كشيء أقل من ظل (لير) :

XLVII ضعيف ، خنوع ، غرير ، صورة ناقصة مملة عن غضب بطولي وجنون ؛ سلامة عقله لا تفيد إلا في السخرية من عقمه . ومن ناحية ثانية ، إذا وضعناه إزاء التراث الكوميدي عند شكسبير ، أو حتى إزاء النسق الرومانسي بعامه ، فإنه يتسق بما يكفي من الألفة مع أمثال

دوق البندقية وأفراد أسرة (ليوناتس) وأمثال (الونزو) ، والكهول المضجرين الذين لا يأتي تحديهم للمصدة أو المعاناة إلا في شكل عدم قدرتهم على تحمّل وجع الأسنان صابرين ، أو مثل حكام الأمصار الذين كانوا أقل أهمية لأغراض شكسبير من أمثال (پورشيا) و(بياتريس) و(بنيديك) و(ايموجين) - وحتى (كلوتن) .

ان النسق القومي ، الذي يعزله (ولسن نايت) يتخذ في بعض الأحيان مغزى عميقا . ثمة تلك اللحظات التي تعلق بالخيال وتذكرنا ، كما كانت تذكر جماهير شكسبير الأولى ، بأن وراء كل من بريطانيا وروما توجد رؤية ثرائية ، من أجل الحفاظ عليها قاتل الرجال وماتوا ، وهو أمر أخفقت في توصيله صقليا وبوهيميا وناپولي في مسرحيات الرومانسي الأخيرة . ومع ذلك ، يدولي ان الروح القومية هذه ليست أشد بروزا من موضوع الانبعاث والتجدد . ولو ان شكسبير أراد لأي من هذين الموضوعين أن يحتل مكان الصدارة ، إذن لكانت طريقته في العرض ، بما فيها من ملكة تشبه الساحرة ، وبما في المسرحية من كهوف وازدهار وموسيقى طريقة تبعث على السخرية . ولو انه اتخذ من هذه الخيالات الهائلة امتدادا حيويا لتجربته في المأساة ، أوراى في (سيمبلين) و(ايموجين) و(پوستومس) صور تجدد أو عناصر تجديد تخلف (لير) و(عطيل) و(كورديليا) ، أو انه أراد لخلاف تافه صغير حول جزية لم تدفع ، وما يصاحبها من معركة نمطية ، أن تكون مما يقوي الوطنية الخلقية لأمثال (هنرى الخامس) أو (يوليوس قيصر) إذن لكان مذنبا حقا فى مسألة تكون فيها عبارة جونسن «بلاهة مقيمة» عبارة شديدة الرفق .

يتجاهل كل من (تنكلر) و(الأب ستيفنسن) كثيرا مما له علاقة مباشرة ، حتى في المجال المحدد الذي يستعرضان ، بحيث ان الأول لا يزيد على أن يثر حفنة من أنصاف الحقائق ، بينما الآخر يتحرك ، كأنه

مسير بكشف روحي إشراقي ، نحو مفهوم « القيمة المطلقة » التي اتفق
انها تقرب من الحقيقة كلها . ويبدو ان الاثنين ينظران على مبعده من
المسرحية نفسها ، مما يجعل تصوير (ليفز) مفيدا بإصراره على الطبيعة
الرومانسية المحددة في (سيمبلين) ولوان ثمة هوة محزنة في منظوره
النقدي في إنكاره وجود مغزى أعمق . فالصفة المميزة في (سيمبلين)
كما أرجو أن أوضح في الأجزاء المتبقية من هذه المقدمة ، هي انها توائم
بين انساقها الكوميديّة والمأساوية والقومية والتجديدية وغيرها في إطار
صيغة الرومانسي المحددة ، ومع ذلك تستطيع إحالتها إلى وحدة لا تعود
فيها الخصائص الفردية ذات أهمية .

LVIII والآن أعود إلى الناقدين اللذين تناولوا المسرحية بدرجة مناسبة
من الموضوعية .

في مقدمة (كرانفيل - باركر) بعض النواقص الملحوظة . فنظريات
التهديم التي كانت شائعة يوم كتب تلك المقدمة أورثته الحيرة وسرعة
التصديق ، فطريقته في تناول الشخصيات في تلك المسرحية تبين انه كان
ما يزال يستجيب إلى أساليب (أ . سي . برادلي) حتى عادت لديه صور
(ايموجين) و (پوستومس) و (كلوتن) على قدر من الواقعية لا يكاد
يتفق مع ما يظن من مقاصد شكسبير . ومع ذلك فإن مقالته ذات أهمية
كبرى لدارس (سيمبلين) ، وقيمة بخاصة بسبب التحليل البارع لمختلف
أنواع البناء الذي قامت عليه المسرحية . فهو يرى ان (سيمبلين) مسرحية
رومانسي ، موضوعها الرئيسي « العفة - والعفة المتروجة » ، تلك الفضيلة
الأكبر » وفي ذلك ما يضعه في مجال كبير من التعليق النقدي المعقول من
دون اللجوء إلى تفسيرات فائقة الرهافة لما تعنيه المسرحية .

ودراسة (بيتيث) المتميزة عن دين شكسبير لتراث الرومانسي تبرز

كثيرا مما يؤدي إلى فهم أفضل للمسرحية . فهو يبين ان مطلع « رومانسى » كما يطلق على مسرحيات شكسبير الأخيرة ليس محض بديل غامض وحسب عن شيء أكثر تحديدا ، بل انه مصطلح دقيق بالمعنى التاريخي المحدد للكلمة . فهذه المسرحيات تعود من حيث المادة والنبرة إلى أدب الحب والغزل ، وهي تتسق مع تراث يشمل (كي من واريك) و (سريفس) ، و (موت آرثر) من أعمال (مالوري) كما تتسق مع كتاب (آريوستو) و (تاسو) وهو تراث اكتسب زخما جديدا من كتاب (سدني) بعنوان (اركاديا) ومن (مليكة الجان) من أعمال (سبنسر) . ويقدم (بيتيت) مسردا مفيدا للعناصر التي تكون الرومانسى المكتمل في عصر الملكة اليزابيث . هنا ينظر إلى الحب على انه تجربة سامية ذات خطر ، تفرض دماء السلوك وتؤدي إلى السعي نحو مطالب خطيرة . فالحب المخلص يُلقي في شذائد فائقة ، فتنشأ أوضاع تحمل الحب على مجابهة الصداقة . يفيد الرومانسى من الحدث المعقد الذي ينشأ غالبا من الدسيسة والكيد . فالصدفة والتباس الهوية عاملان من عوامل التبسيط والتعقيد معا . وأخيرا ينقاد النسق بأكمله إلى « العدالة الشعرية » (١٤) التي تؤدي إلى النهاية السعيدة التقليدية . فالشخصيات التي تشبه الدمى ، وهي عادة من أصل ملكي أونبيل ، تحركها دوافع طيبة أو خبيثة ، هي شخصيات مستحيلة الوجود تماما ، تحمل على القيام بمغامرات عجيبة ، وفي أماكن قصية في الغالب . ومن المؤلف في هذا المجال الرحلات المرهقة خلال الغابات والفيافي .

XLIX ومسرحيات الرومانسى اللاحقة قد تبنت المشاهد الغوطية التقليدية ، وأدخلت إضافات أخرى مثل الوله بالكابة إلى جانب الكثير من الأحداث العجيبة الإضافية مثل الأحلام والسموم والوحوش والسحر والرقى .

إزاء هذا النسق المائل أمامنا ، يكون من العبث إنكار القول ان (سيمبلين) يجب أن تقع في باب الرومانسي الصرف . فاستخدامها جميع هذه المكونات التقليدية أوضح من أن يحتاج إلى تمثيل ، والانطباع النهائي المقيم الذي تؤديه هو ما يؤديه جنس الرومانسي في أحسن صوره . وكلمة « يخرجون » الختامية هي أغنى الكلمات مغزى في المسرحية ، لأن رؤيا شكسبير لم تتوقف عند حدود الصورة الكبرى التي قدمها في المشهد الأخير ، ولا حتى على تخوم « الموكب المهيّب الذي تتقلب المسرحية فيه إلى مهرجان » كما يفترض (كرانثيل - باركر) بل ذهبت إلى أبعد من ذلك ، فتصورت مجموعة من الشخصيات قدر لها أن تعيش في سعادة دائمة ، بعد أن انقلبت إلى ما وراء ذلك من عالم ذهبي منتظم معقول ، والواقع اننا في (سيمبلين) نقف على أرض مسحورة في عالم من التوهم البديع ، وعندما ندرك ذلك ، لا تعود المسرحية في حاجة إلى أي دفاع ، على واحد من مستويات النقد في الأقل . ان « ما في الحكاية من حمق ، وما في مسيرتها من سخف ، وما في أسمائها من اضطراب ، وما في تصرفاتها في اختلاف الأزمان ، وما في أحداثها من استحالة في أي نسق من الحياة » مما حسبه (جونسن) نواقص أكبر من أن يتناولها النظر الجاد ، تعود في آخر المطاف من بين الفضائل الكبرى في الرومانسي الموروثة . وهي تنتظر القبول لا الغفران .

٧ - سيمبلين بوصفها من الرومانس التجريبي

(سيمبلين) إذن مسرحية رومانس بشكل كامل تقريبا . لكن الملاحظات المتفرقة قد توحى بعكس ذلك ، فلومرنا عرضا بمشهد (كلوتن) والنبيلين ، أو باندفاعة (پوستومس) في تقريع النساء ، أو بالشيخ والنواب ، أو بمشهد السجن ، فقد تسرع بالقول ، وهو ليس

من غير المعقول تماما ، ان كان هذا هو الرومانسي فلا بد انه قد تعرّض لبعض المزالق ، ولكن من الواجب مقاومة إغراء الاندفاع نحو التطرف والقول انها مسرحية مأساوية أو تاريخية ، كما فعل بعض النقاد ، لأن أسلم ما يمكن استخلاصه هو ان شكسبير قد انحرف قليلا عن مستوى الرومانس المقبول ، وان شكسبير هنا قد أصاب نجاحا محددا وحسب . ان إعادة النظر تبرهن ان هذا هو الذي حدث ، وان الفضائل الكبرى في (حكاية الشتاء) و (العاصفة) يمكن ، دون كبير مجازفة في التناقض ، أن تساق دليلا على ذلك ، لأن في كلتا المسرحيتين يكون جو الرومانس مما يمكن توفيره بشكل أسهل والحفاظ عليه بصورة أقوى .

I ولكن في (سيمبلين) وبصورة أكبر في (بيركليس) نعود إلى واحد من المواقف الأساسية في فن شكسبير . تمثل المسرحيتان أولى ثمار محاولة جديدة ، وتكونان بالنتيجة ، تجريبتان إلى حد كبير ، وتميلان إلى إخفاق جزئي أو كلي . وكانت هاتان المسرحيتان من أصعب ما أقدم عليه شكسبير من مغامرات جميعا . فالنظر إليهما كجزء من تراث الرومانس العام الذي أنتج من الروائع في النثر والشعر شيء ، والنظر إليهما بالقياس إلى تراث سيباء السمعة من الرومانس الدرامي ، لا يمكن أن يفخر بأكثر من حفنة من التفاهات ، شيء آخر تماما . فتقاليد الرومانس لم تكن تسير يداً بيد مع تقاليد المسرح ، والتمثيل الدرامي لمغامرات مستحيلة عن أشخاص غير خقيقيين في أوضاع مشوشة كان يمثل عبثا ثقيلا . وشكسبير الذي تجاهل الإصرار القديم على وحدة الزمان والمكان ، وكان مستعدا لمصلحة ما يميز الرومانس من تناثر ، أن يترك حتى وحدة الفعل تدافع عن نفسها في (سيمبلين) قد أفلح في النهاية برغم ذلك أن يوظف صورة الرومانس الكاملة في الإطار الكلاسي الموروث . لكن الكمال التقاني في (العاصفة) يعدّ عموما على انه

يضارع الإعجاز ، ويجب أن نكون على استعداد لتوقع بعض الهفوات في المرحلة التجريبية . ومهما يكن حكمنا الأخير على (سيمبلين) يجب ألا ننسى انها كانت تجربة ذات مغزى كبير ، لها ما يبررها تماما في ما لحقها من مسرحيات .

ان الأغلاط التي كان لابد لشكسبير أن يقع فيها ، في تجرّده لمحاولة شيء لا عهد له به ، يمكن العثور عليها بسهولة ، كما يمكن تفسيرها في الغالب . فقد كان يدرك الحاجة إلى تعقيد الحدث ، فتجمّع لديه الكثير من مادة الحكبة لتفي بهذا المطلب التقليدي . وبوجه عام ، كان قد أحسن الاختيار . إذ من الواضح ان قصة (بيلاريوس) والأميرين كانت اختيارا موفقا . ومثل ذلك مسألة الرهان ، ولو انها من نمط الحكاية التي لوتناولها قبل ذلك لجعل منها كوميديا أو مأساة مكائد ، مهنلا أغلب لواحقها الرومانسية آناء ذلك . ويمكن تجميع هذه حول صورة شخصية ملكية من النمط التقليدي ، لكن شكسبير أخطأ في إسناد ذلك إلى (سيمبلين) . ان عاهلا بضخامة الملك (فيزانتينوس) في الحب والخط (كان يمكن أن يخدم غرضه بصورة أفضل . ومن العبث الاعتراض بأن عنصر الحكاية في شخص (سيمبلين) لا يتسق مع الحكبات الأخرى ، لان نمط الرومانس قادر على استيعاب أمثال ذلك الخروج عن المسار . كما يجب ألا تزعجنا المخالفات الزمانية التي يحملها (سيمبلين) إلينا .

LI فهذه كذلك يتحملها النمط التراثي ، ولابد انها لم تكن نابية على المسرح في عصر الملك (جيمز) حيث كان الروم والإيطاليون والبريطانيون الأوائل يرتدون ثيابا معاصرة . وحتى اختيار حاكم معروف تاريخيا أو شبه معروف لا يمكن إدانته ، لان كثيرا من أعمال الرومانس

هي في الواقع خيالات مستحيلة تحاك حول أشخاص حقيقيين . وربما كان (سيمبلين) شخصية غير جذابة . لكنه كان يمكن أن يفي بالغرض لولا ما جرى له ، وهو الانسحاب إلى بعض الصفحات الأقل رومانسية في كتاب (هولنشيد) ، ولولا شيء من الإغراء جعل شكسبير يتوسع في شئون الروم العسكرية والسياسية بطريقة تناسب (يوليوس قيصر) أو (كوربولانس) أكثر مما تناسب الدراما الرومانسية . وباختصار فإن نمط الرومانسية يستطيع تحمل (سيمبلين) لكنه لا يتحمل (قيصر) ، ويمكنه التعامل مع بريطانيا نصف متحضرة ، ولكن ليس مع دولة روما المنظمة ، ثمة إذن هذه الغلطة الأساس في اختيار الحكمة . وهناك نواقص أخرى تظهر عند تقديم المادة فعلا . لقد رأينا كيف ان شكسبير صار يواجه مشكلة مزج المأساة مع الكوميديا بالمقادير الصحيحة وحفظ توازن خلال الجزء الأكبر من المسرحية ، وكيف اتخذ الحيلة لتقديم مقاطع مناجاة تفسيرية ، وأقوال جانبية اخبارية وغير ذلك من الوسائل غير المرضية صراحة . ومن وجهة النظر هذه كانت تلك حيلة حكيمة ، لأن الأسلوب المأساوي في الكتابة لم يكن قد فارق بعد ، ومن دون تلك الإجراءات كانت المسرحية ستبدو مثقلة بالمادة المأساوية بشكل يخيب الآمال . ان الطبيعة الدقيقة للمزج المأساوي - الكوميدي الذي يتطلبه الرومانس ليس من السهل تحديدها أو حسابها ، ولكن من السليم المعقول القول بأن الإمكانات المأساوية يجب ألا تعرض على انها أي شيء أكثر من إمكانات ، وان النهاية السعيدة المألوفة يجب أن تنطوي على روح من توقع التفاضل . لكن (سيمبلين) تقترب من الإخفاق في هذين المجالين . ففي فصولها الأربعة الأولى ، كما رأينا ، ينتهي الفعل إلى فوضى عارمة حتى لا يقوى على إعادة النظام سوى إله كريم لكنه يخرج من ماكنة . وبعبارة أخرى ، فإن (يوبتر) ثقل كبير يلقي به في

الميزان الكوميدي لان الفوضى ، التي تقترب في أبعادها دون تركيزها من الفوضى في (عطيل) و (الملك لير) و (ماكبث) ، هي فوضى قد ثقلت على الميزان المأساوي وعلى نطاق أوسع ، فإن القسم الأكبر من (سيمبلين) يتحرك باتجاه حالة من الفوضى تناسب المأساة ، لكن من المشكوك فيه انها تناسب الكوميديا المأساوية . ان حكمنا الأخير ، الذي تفرضه خصائص التحويل في المشهد الختامي ، قد يقول ان الغاية تبرّر الوساطة ، لكن الاعتراض ان الأقسام الأكبر من المسرحية مفرطة المأساوية في النبرة والتصور يبقى اعتراضا قائما .

LII وبوسعنا القول ان شكسبير قد أدرك هذا . فقد كان يعلم ان نوعا من الهزة كان يناسب غرضه في مسرحيات الرومانس ، لكنه وجد ان الهزة التي تعرضها (سيمبلين) كانت أعنف مما يجب . ومن المهم ملاحظة ان الفوضى في (حكاية الشتاء) لا تتعدى الفصل الثالث : وثمة ما يحمل مغزى أكبر وهو ان الهزة العنيفة في (العاصفة) تقلص إلى مقدمة في مشهد واحد .

ثم ان الشخصيات في (سيمبلين) لا تتصف بالناسب . وشكسبير ، إذ يزيد من ثقل الفعل يزيد من ثقل الفاعلين كذلك ، بحيث نلمس أحيانا واقعية مدمرة تميز الشخصيات الأكثر أهمية في المسرحية . الرومانس التقليدي لا يلجأ كثيرا إلى رسم الشخصيات . والقاعدة ان المغامرات التي يرويها نمط الرومانس تكون غير محتملة إلى حد انها تلغي جميع إمكانات تصوير مواقف دائمة في الذهن أو انساق منطقية في السلوك . تمثل (أونا) و (سركايون) و (سرآرتيكال) في (ملكية الجان) فضائل محدّدة ، وليس أكثر من ذلك بكثير لأنهم لا يمتلكون وجودا واقعيًا ولا شخصية ، فهم بالضبط ما يتطلبه تراث الرومانس . ان هذا المتطلب

أمر من الواضح بحيث ان شكسبير لا يمكن أن يكون قد أخفق في إدراكه . ولا بد انه قد أدرك أيضا ، منذ البدء ، ان ذلك يؤدي إلى صعوبة عملية بالغة الفضخامة ، وهي تحويل شخصيات لا تمتلك شخصية من الوسط الأدبي إلى الوسط الدرامي . وكان ذلك يعني بالطبع وجوب تقديم الدمي الرمزية في الرومانس ، لا في صور لفظة بل بصورة ممثلين حقيقيين . في (سيمبلين) تكون الحيل والموسيقى والمناظر مما يساهم في تقديم شيء باتجاه الحل ، لكن العروض المسرحية تكشف أحيانا ، كما لا يكشف النص ، إلى أي مدى يكون الوهم مقصراً . (ارثير أكوس) و (كيديريوس) مثلا رمزان ناجحان ، إذ لا تعلق بهما واقعية مؤذية ، لانهما يعيشان في أجواء رومانسية ويتكلمان بشعر جميل ، ويترنمان بالحن بديعة . لكنهما على المسرح غير مقنعين ، يشكلان حرجاً للممثل والمخرج والجمهور .

ولم يكن هذا النقل من وسط إلى آخر هو وحده الذي نال من شكسبير . فالقول انه كان ما يزال يستجيب إلى النظرة المأساوية في الحياة يمكن أن يبقى موضع جدل ، ولكن لا يمكن المجازفة بالقول ان العناصر المأساوية تتجاوز على تصويره الشخصيات في (سيمبلين) . فالتراث يتطلب الرمز ، والمسرح يتطلب الممثلين . وهذه معضلة عملية يمكن التغلب عليها بالتوفيق إلى حد ما . ولكن عند بلوغ التوفيق تبقى مشكلة أخرى تتعلق بالشخصية . فشخصيات المسرحية يجب ألا يصوروا بواقعية تتعدى الحدود ، وبما أن النتيجة يجب أن تكون سعيدة ، وجب أن يميل التصوير نحو الكوميديا دون المأساة .

LIII وهذا أيضا قد أدركه شكسبير ، لكن ما درج عليه من عادات خيّم على أفضل مقاصده . ان الشخصيات الثانوية تذهب بعيدا نحو تلبية

مطالب الـرومانس ، لكن الشخصيات الرئيسية تحيطها واقعية مأساوية في الغالب .

(سيمبلين) والملكة و (بيلاريوس) و (ارثيراكوس) و (كيديريوس) يمثلون جميعا جوانب ناجحة من رمزية الرومانس . ولأن (سيمبلين) يمنح اسمه للمسرحية ، وجب اعتباره بالتحديد القوة المسيطرة الرئيسية ، وإذا قبلناه على هذا الأساس ، فهو كذلك ، يقوم بوظيفة الملك الرمزي في حكاية خرافية . هو دمية لا تدب فيه الحياة أبدا . وإذا يُجابه بموقف فعلي نجده لا يقوى على شيء :

أين مني مشورة ابني ومليكتي ،
فقد ثقل الأمر عليّ

(٢٨ - ٢٧/٣/٤)

وإذا نظرنا إليه من وجهة نظر واقعية ، فهو ليس أكثر من هذا الحوشيّ الأبهم ، سيمبلين ، الذي كان عقله دوما في رأس قرينته .

وعند ذلك نراه ملكا ضعيفا يستدعي المقارنة مع (لير) . لكن المقارنة لا تصح في النوع ولا في الدرجة ، لأن (لير) فيه من الصفات الإنسانية ما يكفي أن يثير فينا مشاعر الإشفاق والخوف فيستدعي تعاطفنا : لكن (سيمبلين) بعيد عن صورة الإنسان الحقيقي بحيث لا يحرك مشاعرنا . وهذه الصفة فيه مناسبة . فهو كمخلوق من لحم ودم يكاد يكون خلوا من المعنى ، وكرمز تراثي ، هو في الأقل مناسب للحاجات الراهنة .

ان شخصية الملكة قد دفعت كثيرا من النقاد أن يحملوا على شكسبير . فهي تجسّد الشر ، لا في هيئة (كُونوريل) أو ليدي

ماكث) ، بل في هيئة الساحرة في القصص الخرافية ، وهي بما لديها من أزهار وسموم وقطط وكلاب ، تكاد لا تتصل بالخبرة اليومية . وبما أن التقليد يتطلب دمية خبيثة ، لا امرأة تحوّل الشر ، فيمكن أن تعد نجاحا ، لولا دخول عنصر من القوة البشرية التي تبدّد الوهم إلى حين ، وذلك بدخول (كايوس لوكيوس) إلى البلاط البريطاني أول مرة .

أما (بيلاريوس) والأميران فهم يتسّقون عموما مع أجوائهم غير الحقيقية . فالأوضاع التي تكتنفهم هي في الغالب عجائية ، ولذا لم يكن من الصعب على شكسبير أن يربطهم بعالمهم الغرائبي المسحور . والانطباع الذي يخلفه (بيلاريوس) انه بضعة من فضيلة ، لا رجل له شخصية .

LIV أخلاقيته سلبية ، ويمكن القول ان ما أتى به من أفعال لا يقوم على أسس أخلاقية . ويبدو ان ثمة وسيلة فنية في تصويره ، وهي لا تخدم أي غرض خلقي مفيد . لكن تلك الأقوال تعينه على البقاء في هيئة الدمية ، وعلى الانسحاب في كل مناسبة تقريبا من تلك الوقائع التي قد تهدد لاهوته الرمزية . فخطابه الأول يفيد في تصوير ما تقول :

يوم جميل ، لا يحمل على ملازمة الدار
من سقفهم واطيء كسقفنا ! لنذلف من هذا الباب
الذي يعلمنا عشق الطبيعة ، والانحناء
في طقوس الصباح المقدسة . أبواب الملوك
شاهقة العلوّ كي يخطر العمالقة في دخولها مختالين ،
عالية عمائم الكافرة ، من دون
تحية للشمس . سلاما أيتها السماء البهية !
نحن نقطن صخر الجبال ، لكننا لانسيء إليك

شأن المتكبرين من البشر .

(٩ - ١/٣/٣)

تنقلب أفكار (بيلاريوس) فجأة من الواقع الملموس في كهف واطيء السقف إلى التجريد الأخلاقي ، الذي يكتسب مسحة عجابية بالإشارة إلى العمالقة والعمائم . وهنا تكتسب الرمزية مسحة رومانسية ، فلا يغدو من الصعب علينا قبوله من البدء واحداً من رهبان الرومانس التقليديين ، ان الأثر الذي يرمي إليه شكسبير يمكن التوسع في توضيحه بالمقارنة . يضطر (تيمون الاثني) مثل (بيلاريوس) أن يتخلى عن مباحج المدينة ويحتال على العيش في كهف . وهو كذلك ضحية لا إنسانية البشر ، فتستثير معاناته أقوالاً أخلاقية . لكن ثمة فرقا جوهريا في العرض :

يا أرض ، هبيني جذورا !

من يبحث لديك عن أفضل ، دغدغي لهاته

بأمضى سمومك . ماذا هنا ؟

ذهب ؟ اصفر . براق ، ذهب نفيس ؟

كلا ، أيتها الآلهة ، أنا لست بالحاتث المرذول ،

جذور ، أيتها السماوات الصافية ! حنفة من هذا تجعل

الأسود أبيض ، والقبيح جميلا ، والخطأ صوابا ،

والوضيع نبيل ، والعجوز فتيا ، والجبان شجاعا .

ها ، أيتها الآلهة ! لم هذا ؟ ما هذا ، أيتها الآلهة ،

ان هذا سيسحب كهانك وخدمك من حواليك ،

يسحب الرسائد من تحت رؤوس عظام الرجال .

هذا العبد الأصغر

يجمع الديانات ويفرقها ، يبارك الملائكة

يجعل البرص اللامع معبودا ، يجعل للصوفس أقدارا

يمنحهم المراتب وفروض الطاعة وطقوس الاستحسان
من شيوخ على الأرائك . هذا هو
الذي يمكن الأرملة المستهلكة من الزواج ثانية :
تلك التي بقيء لمرآها كل المصابين
من ذوى الجروح المتقيحة ، هذا الذي يُبْلِسُها ويطيّبها
ويعيدّها ثانية إلى مِيعَةِ الصبا . تعال أيها الطين الملعون
يا عاهرة مبذولة للجميع ، تشيع الفرقة
بين حشود الأمم ، سأجعلك
تفعل ما خلقت من أجله .

(٤٥ - ٢٣/٣/٤)

هنا ، كما في خطاب (بيلاريوس) يقود الشيء إلى المغزى الأخلاقي ،
الذي لا يلبث حتى يتوسع . لكن العملية كلها متوحدة ، بحيث لا تسرح
أفكار (تيمون) من الملموس إلى المجرد ، ثم من المجرد إلى العجيب
فبدل أن تهب الأرض الشيء المرغوب (جذور) نجدها تهب شيئا آخر
(ذهب) فتفتح أمام (تيمون) رؤية المجرد (الفساد) لكن الرؤية ، كما
نلاحظ ، ترد على امتداد الخطاب في عبارات محددة من الصور
الملموسة . وهكذا يقف خطاب (تيمون) الأخلاقي على الطرف النقيض
من خطاب (بيلاريوس) . هذا يتوسع في شيء بسيط ليبلغ حقيقة
معقدة ، وذلك يميل إلى الهروب من الشيء إلى عالم العمالة المعممة .
ومن هنا نفهم التمييز الذي أثبتته شكسبير بين الشخصية المأساوية
والشخصية الرومانسية . ويمكن القول ، بما أن (سيمبلين) قد جاءت
بعد (تيمون الاثيني) بقليل ، ان الخطاب الأخلاقي عند (بيلاريوس)
قد أوحى به ميل مماثل عند (تيمون) ولكن يجب الحذر من رسم تناظر
زائف . فقد كان شكسبير يحمل في ذهنه تفريقا واضحا بين التشاؤم

المخبول عند (تيمون) وبين التفاؤل المزاجي عند (بيلاريوس) . ففي الشخصية الواقعية تتبلور الأخلاقيات ، وفي الشخصية المصطنعة تتبخر .

ثمة حيلة بارعة في تصوير (ارثيراكوس) و (كيديريوس) . فبين الفنية والفنية نراهما على مستوى الواقع اليومي . وكلاهما يحارب ببسالة في ما يبدو معركة ضارية شديدة الواقعية ، ولا نجد في أقدام (كيديريوس) على قتل (كلوتن) أية صفة رعوية . ومع ذلك فإن هاتين الحادثتين تقعان خارج المسرح ، ولا تعدو المعركة واقعية إلا في ما يرويه (پوستومس) . ان الإرشادات المسرحية في الفصل الأخير توحى بأن شكسبير كان يعاني كثيرا للإيحاء بأن المعركة ، بوصفها مشهدا منظورا على المسرح ، يجب ألا توحى بالواقعية تحت أي ظرف من الظروف . فمآثر الأميرين ، إذن ، يجب النظر إليها في إطار الرهم النمطي المرسوم لافي إطار ما يروى في التفصيلات الحرفية . وليس ثمة الكثير من الاحتمالات الضارة في صورة الأميرين أثناء ظهورهما على المسرح . ففي أغلب الأحيان نراهما في صورة شخصيات من عالم رعوي بهيج ، ينطقان بأوهام عذبة . وقد يقال ان قتل (كلوتن) يبّد هذا الوهم ، وان وحشية (كيديريوس) متطفلة غير واقعية . لكن الصفحة المطبوعة لا تظهر الكثير من السيماء الرعوية :

LVI كلوتن هذا كان أبلها ، كيسا فارغا ،

لا نقود فيه : هرقل نفسه ما كان

ليقوى على تحطيم دماغه ، إذ لم يكن له دماغ :

ولكني لولم أفعل هذا ، لكان الأبله قد حمل

رأسي ، كما أحمل رأسه الآن .

(١١٣/٢/٤ - ١١٧)

وتستمر النبرة الوحشية :

بسيفه بالذات

إذ يلوح به أمام حنجرتي ، انتزعت
رأسه عن جسده : وسوف ألقى به في الخليج
وراء جبلنا ، لأدفعه نحو البحر ،
وأقول للأسماك انه ابن الملكة ، كلوتن ،
وهذا كل ما يهمني .

(١٤٩/٢/٤ - ١٥٤)

ثم تواصل :

لقد قذفت بيافوخ كلوتن لينساب مع التيار
رسولا إلى أمه ، ويبقى جسده رهينة
حتى يعود .

(١٨٤/٢/٤ - ١٨٦)

ولكن ماذا نقول عن منظر المسرح الذي يرافق هذه الكلمات ؟ الأمير
الرعوي يقتل وحشا مريعا . في هذا الفعل يجتمع الكثير من التراث
والعدالة الشعرية بحيث لا نندفع نحو الإشفاق . ان قتل (پولونيوس)
أوحى قتل (ادموند) يثيرنا أكثر . وهذا يدعم ، بشكل قاطع تقريبا ،
القول بأن ما تقدم من وهم يبقى على حاله . ان شكسبير بخبرته الطويلة
في مآسي الانتقام الدموية ، كان يعلم تماما ان إظهار الرعب أقل فظاعة
يتم عن طريق تصويره أكثر فظاعة ، وكانت هذه المعرفة هي التي أعانته
في هذا المجال . فلوان (كيديريوس) اكتفى بقتل (كلوتن) وعاد لينطق
بالآيات السابقة لأمكن وصفه ، من أجل السهولة ، على نفس مستوى
الواقع المأساوي الذي يقف عليه (هاملت) في إقدامه على قتل

(پولونيوس) وما يتبع ذلك من تعليقاته . ولكانت الاستجابة المناسبة تشبه
استجابة (كيرترود) لفعلة (هاملت) :

أواه ، يالها من فعلة حمقاء دامية !

لكن شكسبير يريد لنا ألا نستجيب بهذه الطريقة البسيطة وذلك بتوسيع
الرعب أكثر من المعقول . وشكسبير يجعل (كيديريوس) يدخل حاملا
« يافوخ كلوتن » بحيث ان ما قد يبدو خطيرا لوقدّم بشكل آخر يقدم الآن
على انه مثار ضحك أو عجائبي . وهذا حدث قبيح ، لكنه يحمل قباحة
الرومانس التقليدية ، حيث يتواصل قطع الرؤوس عن الأجساد دون ندم .
والواقع ان شخصية (كيديريوس) المسرحية تقوم مؤقتا ، لا مقام
هاملت ، بل مقام (جاك السفاح) أو أحد فرسان الملك آرثر .

من أجل ذلك يغدو (كيديريوس) وافيا بالغرض باعتباره شخصية مثالية
ترمز إلى فعل شجاع .

LVII ان التماسك الذي يقوم عليه تصوير (ارثيراكوس) عند شكسبير
لا يمكن أن يكون موضع نقاش . فكما أوضح المعلقون ، يفرق شكسبير
تفريقا واضحا بين الشقيقتين . (كيديريوس) ربيب فعل ،
(ارثيراكوس) ربيب تأمل . لكن التمييز ليس بعيد الغور . إذ يبدو
الاثنان متشابهين في الكلام الشعري مما ينطوي على أنهما متماثلين في
الشجاعة . وليس بينهما فروق واضحة تميزهما عن بعضهما إذ يبرزان
على أنهما من صنف أمراء الرومانس التقليدي .

وربما أمكن إدراج (كلوتن) بين هذه الشخصيات الرمزية ولوان
تصويره ينطوي على ساحة نفس واضحة قد تحملنا على القول انه
شخصية كوميدية فضفاضة ، أو بعبارة (كرانفيل - باركر) هو « شخصية

كوميدية رسمتها ريشة وحشية الجديّة « وهو يجب أن يعد بهلولا صرفا ، لأن الدليل الخارجي قاطع في هذا الصدد . تدعوه (ايموجين) بالأحمق ، وتشتكي إلى وصيفتها بقولها « يطارديني شبح أحمق » . وفي نظر (كيديريوس) يبدو « أحد الحمقى » و « أبله ، كيس فارغ » . كما يبدو ان وظيفة النبيل الثاني الوحيدة هي أن يسرد تعليقا مستمرا على حماقته . ويؤكد شكسبير بعناية على هذا الجانب من شخصيته ولكن إلى جانب حماقة (كلوتن) ثمة ميله إلى الرذيلة والشهوانية والعنف ، لذا يمكن وصف الأثر العام الذي يخلفه بالغرائبية . من حيث الأساس يمثل (كلوتن) أولى محاولات شكسبير لتصوير مخلوق نصف وحشي ونصف بشري يناسبه وصف (كرانفيل - باركر) بعبارة « كاليان ، ^(١٥) ذلك المتحضر » . من حيث الفعل والمقصد ، هوليس أكثر من ذلك . لكن كلامه على درجة من الحذقة . فهو قد يبدو أحيانا بما يزين أهل البلاط من مظاهر ، وقد يعبر أحيانا عن أفكار تبدو لنا أكبر من قدراته العقلية . فقد كان بوسعه النطق بهذه العبارات الكوميدية :

اسمع ، لن تُدفع جزية بعد اليوم : فمملكتنا

اليوم أقوى مما كانت عليه يومذاك :

و (كما قلت) لم يعد ثمة من قياصرة كقيصر ،

غيره قد تكون لهم أنوف معقوفة ، لكن من يملك

ذراعا قوية كذراعه لا وجود لهم .

(٣٩ - ٣٥ / ١ / ٣)

ثمة كوميديا في هذا التحدي ، لكنها كما أظن ، تتماشى مع طبيعته الغرائبية . والملكة في هذا المشهد (١ / ٣) تغدر ، على غير عادة ، معبرة عن عواطف وطنية ، لكن (كلوتن) ، بوصفه معبرا عن بريطانيا متجددة ، لا يخلف فينا انطبعا ناجحا . ثمة سخرية طفولية في خطبه ،

لكن تحدي الأطفال هو الذي نسمع . (كلوتن) الوطني ما يزال نفس (كلوتن) الأحق ، ويجب الحكم على كلماته بالنسبة إلى القضية السياسية المتأزمة التي تثيره . عند ذلك تبدو تلك الكلمات متسعة ، نابية ، غير لائقة .

LVIII لكنه إذ يبقى نصف وحش في هذا المحيط الدبلوماسي ، ثمة مناسبات أخرى يبدو تصوير الشخصية غير متساق بل متناقضا ، مما يدفع المرء إلى القول ان شكسبير قد صوّر الممثل بما يتعرض مع المفهوم الأساس . ولكن ، كما رأينا ، ثمة تأكيد شديد على الحماسة الوحشية عند (كلوتن) بحيث تكون الشخصية التي أرادها له شكسبير مما يمكن وضعها إلى جانب الملكة أمه ، لتشكيل واحدة من المستحيلات البشرية التي تساهم في النسق الكوميدي . وهو يقف على شيء من البعد من الشخصيات التي سبق الحديث عنها في كونه رمزا أكثر تعقيدا ، لكنه لا يقدم لنا بوضوح كاف . غير ان (كاليان) يغلو فيما بعد ، الشيء الحقيقي .

يكشف لنا النظر الدقيق عن مناسبات تهبط فيها هذه الشخصيات الرمزية إلى واقعية تفسد النبوة الرومانسية ، لكن هذه ، باستثناء حالة (كلوتن) تكون من الندرة بحيث لا تفسد الانطباع الأخير ، لذا يكون تأكيدها من باب الحذقة . وعند أخذ كل شيء بعين الاعتبار ، نجد ان شكسبير قد بلغ مقصده فأوجد شخصيات مسطحة ، معزولة ، مرفوعة إلى المستوى المثالي ، أو موضوعة على المستوى غير الواقعي ، لا تتصل بأي مستوى مألوف للحياة ، بل تتصل بعالم الرومانس . قبالة هؤلاء يجب أن نضع (پوستومس) و (ايموجين) و (اياكيمو) حيث يكون تصويرهم جميعا على خلاف بين مع المفهوم . هذا ما يظهر لنا في الانطباع العام الذي تخلّفه معظم المشاهد التي تتصل بموضوع الرهان ، وهو ما يتأكد

بشكل تام لدى النظر الدقيق .

لا يشكل (اياكيمو) رمزا قدر ما يشكل أحد الشخص المألوفة أو نسقا مصغرا من النذل الإيطالي . لقد قارنه بعضهم مع (ادموند) و (اياكيمو) ، ويذهب (ولسن نايت) إلى حد القول انه أكثر اكتمالا كشخص وأكثر قبولا للتحليل . وليس ثمة الكثير مما يسوّغ هذه المقارنة أو الادعاء . (اياكيمو) محتال متنطع مغرور ، لكن ما يأتيه من أفعال النذالة لا ينم عن قناعة فعلية . فهو يفتقر إلى الشخصية والإلحاح في الأذى والدافع للانتقام وسياسة الشر طويلة الأمد التي يمتلكها أشرار المأساة دون شك .

وتكتب إليك بذلك ؟ أتفعل ؟ (١٠٥/٤/٢)

هي حدود ما لديه من خديعة ، وما علينا إلا أن نضع هذه إزاء قول (اياكو)

لقد خدعت والدها فعلا ، بالزواج منك :

لنرى تدني الحيوة في العرض . فهو يشدّ الرحال إلى بريطانيا واثقا من كسب الرهان استنادا إلى قدراته المزعومة ، ولبس في ذلك من شر بشكل محدد .

LIX وقد يقال انه قد استدرج (پوستومس) إلى موقع زائف ، لكن الرهان نفسه ، على بؤسه فيه كفاية من عدل ، وقد نلاحظ ان هذا الوغد قد قبل شروطا بعيدة الأجل . وهنا يقترب (اياكيمو) من نذل كوميدي سابق في شخص (شايوك) الذي لا ينطوي شرطه المرح على أمل في التحقيق يزيد عن واحد في المليون . لكي تكون مثل هذه الأحابيل درامية فإنها تعطى فرصة من النجاح غير المحتمل أو شيئا يشبه النجاح . ونحن

ندرك ان أحابيل (ادموند) و (اياكو) لا يمكن أن تخفق .

وفي المرحلة الثانية من مسيرة لؤمه ، يغدو أكثر شبها بالوغد في المأساة ، لكن (ايموجين) لا تنطلي عليها الخدعة . فهو يكسب الرهان باللجوء إلى نوع من الحيلة لا يمكن أن تحظى من (اياكو) بغير الاحتقار . يقول (كرانفيل - باركر) « ثمة منذ البدء شيء عجيب يحيط بهذا المخلوق ، وعلينا أن نعلم ان ليس من وغد خليف بالمأساة يمكنه الخروج من صندوق أبد الدهر » . فغرضه كسب الرهان ، ولا يوجد شر أعمق من ذلك وراء أفعاله ، ولا خطة هدفها تدمير (ايموجين) . فبعد أن يغلب على يد (پوستومس) المتنكر ينخرط في تأمل :

لقد كذبت على سيدة

هي أميرة هذه البلاد ، وجريرة تلك الفعلة
نقمة أضعفتني .

(٤ - ٢/٢/٥)

وتلك ، على قد ما يدرك ، هي الحدود القصوى لجريمته .

في المشهد الأخير من المسرحية ، عندما ينتزع منه الاعتراف ، نجد (اياكيمو) يطرز حكايته . ان الاعتراف المتشعب الهائم إن هو إلا ضراعة للغفران . يؤدي به إلى العفو . وهو خلاف (كلوتن) والملكة ليس بالوحش الذي يجب تدميره مهما كان الثمن . فثمة مكان له في النسق الأخير للانبعاث والتجدد . فقد نُزعت عنه هيئة النذالة ، وتبين انه أحق صرف في المطاف الأخير .

ليس من الممكن قبول هذا الخليع الخادع نفسه ، المتمسّس الأعذار ، بما في جعبته من قليل حيلة ، على انه نذل وصولي محض ، مما يوجد في تراث المأساة . ففي التصور هو مدبر المكائد في الكوميديا ؛

تقليدي ، غير متسق ، ويقع من أنساق الشخصيات الشكسبيرية في موقع بين (شاييلوك) و (آوتوليكوس) . لكنه في التطبيق يذهب أبعد من حدود التراث . فهو ينم عن مخايل الاحتمال النفسي أحيانا ، ويكشف عن ملامح من التفصيلات الفردية التي لا تتماشى مع تصوير النمط . فالشخصية التي بوسعها أن تقول :

لو كان لي خدّ كهذا
أمرّغ شفتي عليه : يد كهذه ، تكاد لمستها
(بل كل لمسة منها) ترغم الروح من متحسبها
أن يقسم يمين الوفاء : هذه اللماحة التي
تفرض أسارها على العين منى إذا زاعت
فتوقفها وتبعث فيها البريق ،
LX ولولواني (إذ تحقّ علي اللعنة)
ولغت في شغاه مبتذلة كالدرجات
الصاعدة نحو الكابتول : وأطبقت على يدين
زادهما الزيف خشونة (كما زادهما
الكدح) : ثم مال مني الطرف بعين
كابية البريق كذبالة من دخان
تلقمها حثالة من شحوم : إذن لحق
أن تجتمع طواعين الجحيم فى آن معا
لتواجه مثل هذا القرف . (١١٢-٩٩/٧/١)

هي شخصية تنتهي علاقتها بالوهم . هنا (اياكيمو) يفرض الحقيقة على الوهم ، والمأساة على الحقيقة .

يكون من غير المعقول أن نتطلب كون الدافع الرئيس في حبكة الرهان

مفرطاً في اللا واقعية ، مفرطاً في كونه نتاج حيلة . فليس من فنان درامي قد وجد من السهل أو المفيد أن يقدم شخصياته في هيئة دمي أو رموز محض . ولكن كان بالإمكان جعل (اياكيمو) أكثر اتساقاً مع النسق العام . فواقعيته ونبرته المأساوية العرضية تشيران إلى ابتعاد عن عالم الرومانس باتجاه عالم المأساة . ولوانه قد صُوّر بشكل أكثر انتظاماً لاكتسب (سيمبلين) مزيداً من التناسق الدرامي . ولكنها عند ذلك كان يمكن أن تخسر بغياب الكثير من جيد الشعر .

لأغراض الرومانس التقليدي ، يجب أن نعد (پوستومس ليوناس) من طراز « فارس دون خوف أو ملام » وهذه في الواقع هي الصورة التي يقدم لنا بها أولاً :

وهو امرؤ

عليك أن تجوب أرجاء الأرض جميعاً

بحثاً عن شبيه له ، ولسوف تجد قصوراً

لدى كل من يقف إلى جانبه . (١٩/١ - ٢٢)

ان التوكيد في المشهد الافتتاحي على فضيلته التي لا يمكن أن تُمرس يجب أن يكون توكيداً مقصوداً . وبما أن (پوستومس) ، وهو واحد من أكثر أبطال شكسبير خمولا ، لا يبرز فعلاً على مستوى الحياة ، فيجب ألا يكون من الصعب عليه البقاء في حدود دور الفروسية المثلى هذه ، ويجب ألا نشك أبداً في شرفه وفضيلته . ولكننا نفعل . ففي تفسيره المبدع ، يقدم البروفسور (لورنس) ما يبين على أن أفعال (پوستومس) مطابقة لقانون الفروسية ، لكن الكثير مما يندر منه يتعارض تماماً مع ذلك القانون ومع وظائف الرومانس المألوفة . ثمة مثلاً ما يدعوه (لورنس) بعبارة « الغيرة الجنسية المبالغ فيها » . الغيرة صفة بشرية غالية وغير ملائمة :

LXI والجنس حقيقة غالبية ، شديدة الاختلاف مع النسق اللاجنسي من المغازلة التي يعرضها أدب الرومانس : والرعب هنا بالغ الشدة . والدمية هنا تطلّي بسخرية (ادموند) وتشاؤم (لير) وعنف (تيمون) لتصطخب بجعجة (كوريولانس) .

وهو إذ ينهال باللوم على جنس النساء يشير إلى خروجه عن نمط الرومانس . فما قيل لنا عن (پوستومس) في الفصل الأول الغي في نهاية الفصل الثاني بمناجاة مأساوية تؤدي بشكل أخرق . وهذا الانطباع عن شخص مهمين بشكل مأساوي يستمر في الفصلين الثالث والرابع حيث لا يظهر فيهما . وإذ يعود للظهور في الفصل الخامس لا يستعيد كثيرا من الانطباع الأول فينا . وقد يكون ندمه وحزنه من صفات الرومانس التراثي . فنحن نراه أساسا في صورة جندي ، ولأنه في صورة عاشق إلا في الأخير تماما . فروايته عن المعركة دقيقة واقعية . وهي لا تدعم الوهم ، ولا تشبّه في هذه النقطة من المسرحية . كما أنها تبدو مما يفيض عن الحاجة ، كأن شكسبير أحس بما يلح عليه أن يعطي بطله قدرا معقولا من الحوار . وربما كانت المناجاة السابقة قد تولدت بهذه الطريقة .

والبطلة الرومانسية يجب أن تكون صورة الجمال والفضيلة ، والأميرة المثلى المتسامية المتعالية التي تصفها القصص الخرافية ، المبتعدة عن تفاهات الحياة اليومية . وقد تكونت وتصورت بهذه الطريقة كل من (هيرميونيه) و (بيرديتا) و (ميراندا) . وفي حالة (ايموجين) ينال من الصورة ما يشوبها من حيوية فائقة . وثمة ما يذكرنا عدة مرات بمغزاها الرمزي . فهي « فريدة كطائر العنقاء » وهي « ايموجين ربيبة الآلهة » .

وتتحمل

مثل آلهة أكثر منها زوجة ، هجمات كهذه

قد تتمكن من الفضيلة . (٩ - ٧ / ٢ / ٣)

حتى (كلوتن) في غليظ إدراكه يقول :
وما اجتمع إليها من سجايا الرفعة يفوق في روائه
مالدى أية سيدة ، بل سيدات ، أو جنس النساء ، فمن كل
واحدة

منهن أخذت الأفضل ، وإذا اجتمع لها مالدى الأخريات
فاقتهن جميعا . (٧٥ - ٧٢ / ٥ / ٣)

لكنها في هيئة البطلة الكوميديّة تقرر الرحيل إلى (ملفورد) مرتدية :
بدلة خيال ، على ألا تزيد قيمتها على ما يناسب
زوجة فلاح . (٧٨ - ٧٧ / ٢ / ٣)

LXII وهي التي تفكر بهذا الشكل :
يفضل أن استل سيفي ، فإن كان عدوي
يخاف السيف مثلي ، فهو لن يجرؤ على النظر إليه .
(٢٦ - ٢٥ / ٦ / ٣)

وهي المرأة الغاضبة في هذا العالم التي ترد على والدها بقولها :
أتوسل إليك سيدي ،
إلا ترهق نفسك بهذا الغيظ ،
فأنا لم أتسبب في غضبك ،
(٦٦ - ٦٤ / ٢ / ١)

وهي التي تصدّ اياكيمو :
أغرب ، إني لأنكر على أذنيّ
ان قد استمعتا إليك طويلا . (١٤٢ - ١٤١ / ٧ / ١)

وهي التي تهاجم كلوتن :

كساؤه الأدني ،
مما التف حول جسده ، أعز
في نظري من كل ما يعلوك من شعر ،
لو صارت كل شعرة رجلا . (١٣٧ - ١٣٤/٣/٢)

وتشتكى بمرارة :

يطاردني شيخ أحمن
يرعبني ويزيد من غضبي (١٤١ - ١٤٠/٣/٢)

الواقع يسلب الرمز ، وهو في الغالب واقع مأساوي :
خائنة فراشه ؟ كيف تكون الخيانة ؟
أن أسهر الليل في الفراش ، أفكر فيه ؟
أن أذرف الدموع بين الساعة والساعة ، وإن غلب النوم
الطبيعة ،
يقطعه حلم مخيف إشفاقا عليه ،
فيسلمني البكاء للسهر ؟ تلك خيانة فراشه ، تلك .
(٤٤ - ٤٠/٤/٣)

لقد قيل عن (ايموجين) انها دمية ، وانها صورة إخفاق ، وقد رفعت
إلى مستوى الآلوهة الخالدة من جنس النساء . والحقيقة انها صدفه
رائعة ، مثل (بيردита) أو (ميراندا) التي تحدت مقاصد شكسبير فاستوت
بشرا سويا . كان الدرامي يعرف كيف يعرض العفة في شخصية رمزية ،
مثل الروعة الهادئة التي تميز (فاليريا) في مسرحية (كوريولانس) .
شقيقة (پوبليكولا) النبيلة ،
بدر روما ، طاهرة كخيوط الجليد
جمده الزمهرير من نقي الثلوج

يتدلّي فوق معبد (دايانا) . (٦٧-٦٤/٣/٥)

لكنه لم يكن بعد ماهرا في توسيع هذه الشخصية على مدى فعل درامي عريض .

LXIII لذلك كان يميل إلى ما درج عليه سابقا ، في الكوميديا والمأساة ، بحيث يعود الرمز يكتسب واقعا متنوعا يخص الشخصية وحدها . لذا نجد (ايموجين) أحيانا تفوز مثل (بياتريس) وأحيانا تبدو واسعة الحيلة مثل (روزالند) . وهي تمثل دور (كورديليا) أمام والدها ، ودور (ديزدمونة) أمام زوجها . فهي بعبارة (كيتس) مستمرة في اعلام وأخبار شخص آخر ، ولوان معناها الرمزي الأساس لا يضع أبدا . ويجب أن نعترف بسرور. انها شخصية غير مناسبة لمسرحية (سيمبلين) هذه ، وان التحليل يظهرها نسيجا مختلفا غريبا من المتناقضات . ومع ذلك فالأثر المتجمّع ساحر ، وإذا رضينا أحيانا بنسيان المسرحية والتركيز على بطلتها ، فليس في ذلك كبير بأس ، شريطة أن تبقى هذه الاستجابة غير المتجانسة مسألة خاصة .

٨ - الأسلوب

في (سيمبلين) كان شكسبير يجرب طريقة جديدة في استخدام مادة الحبكة في حدود تقليد يتطلب كذلك تناول الشخصية بشكل مختلف تماما . وقد رأينا بعض المشكلات التي واجهته في ترتيب الأوضاع والعوامل ، وبقي علينا أن ننظر في مشكلة أخرى تتعلق بإنشاء أسلوب يتماشى مع الفعل في الرومانس ومع ما غدا مسألة شخصيات رمزية . ففي المآسي الناضجة اهتدى شكسبير إلى وساطة في التعبير فيها من الليونة وتحريك المشاعر ما لم يعرفه الفن الدرامي من قبل . وهذه المسرحيات هي قصائد درامية بالمعنى الكامل . الفعل والفكرة

والشخصية والشعر والصورة تشترك جميعها في صورة من الكمال بحيث يستحيل فصل واحد من هذه العناصر عن سواه . وما لم يكن شكسبير قد تردى إلى تلك اللامبالاة والبرم مما يقول به (ستريجي) فهو حتما ما كان يريد لرومانسياته أن تقف على مستوى أدنى من الإبداع من مآسيه . ولابد انه كان يريد بلوغ نفس المستوى من التناسق المتناسك . مثل ذلك نجده في (العاصفة) و (حكاية الشتاء) . لكن الرومانس الذي يفرض صنوفا جديدة من الفعل وعملية مغايرة في تصوير الشخصيات يتطلب بالضرورة أشكالا جديدة من التعبير . فالمشهد لم يعد في عالم الوقائع ، حيث :
الزمان الخوّان بخفة سارق

يللمم حصيلته الثمينة

بل في عالم خرافي من الأوهام .

LXIV والحاجة الآن تدعو إلى حركة غنائية وصور خفيفة الحمل وإلى حذف كثير من أساليب البلاغة والتعقيد ، والحفاظ على صور ملموسة مما ساهم كثيرا في وحدة المآسي .

ان النظرة العامة تبين ان (سيمبلين) تمثل أسلوب شكسبير اللاحق . فهو يتناول الشعر المرسل بحرية مطلقة ، تكثر فيه الأبيات المدورة ذات النهايات الخفيفة . كما يساهم الترخيم والحذف في الاقتصاد الأسلوبي ، وتكون بعض العبارات مكثفة إلى درجة تستعصي على الفهم ، مثل :

لا حبة رمل وأختها

تشابهان أكثر منه وذاك الفتى الوردى الوسيم ،

الذي مات ، وكان اسمه فيدل ! (١٢٢٠/٥/٥ - ١٢٢٢)

أو مثل :

لعله صار أمام عينيك

بحجم العصفور ، أو أصغر ، قبل أن تغادر
لتعاود النظر إليه .
(١٦ - ١٤ / ٤ / ١)

وإذ لا يمكن تلمس انحدار في القدرة التقانية هنا ، يبدو ان أغلب
الشعر لا يستحوذ علينا . وقد تظهر بعض الأمثلة النادرة هنا وهناك ، لكن
الإلهام غير موجود .

والحقيقة ان مؤلف (سيمبلين) كان رجلا يبحث عن أسلوب . فإذا
أخذنا أمثلة مختلفة مثل (عطيل) و (أنتوني وكليوباترا) و (العاصفة)
نجد أنه استطاع أن يسخر قدرة سابقة على التعبير ليتناول بها مادته فغدا
« ذهنه ويده يعملان معا » . لكن (سيمبلين) انتقالية وتجريبية في
الأسلوب ، وفي مسائل أخرى ، وأقول ان المسرحية تكشف عن مؤلف
ملتزم ، هذه المرة ، بفن ذي روية وجهد قد لا يكون قولا بعيدا عن
الحقيقة . فثمة ما يشير إلى محاولة لتقليص العبارة المأساوية إلى طبقة
أدنى . وهناك نوع جديد من الشعر الغنائي يستعمل على نطاق واسع
للمرة الأولى . وأحيانا يبدو ان الجهد يمتد طويلا فيبدو عليه التباطؤ .
فينجم عن ذلك ترهل في العبارة منظومات هزيلة .

ان التفاتات شكسبير نحو الفعل المأساوي والإثارة قد أثرت في أسلوبه
حتما ، وما يمكن أن يدعى بالعبارة المرتدة يرى على أكمله (وأغناه) في
أقوال (اياكيمو) الشعرية الأولى .

LXV فلقاؤه الأول مع (ايموجين) يحمله ، كما رأينا إلى ما يقرب من
التطابق مع النسق المأساوي ، ويضيف إلى هذا الأثر اللغة والفكرة
والصورة معا . فمسارب فكره الملتوية وتبريره الذات ينتهيان عنده ، كما
عند (اياكو) إلى صورة ممجوجة أوفظة :
السعادين والقردة

لوخَّيرت بين اثنتين كهاتين ، لمالت نحو هذه ،
وأشاحت عابسة عن الأخرى ..
فالفسوق ، بمواجهة رفعة نفسية كهذه ،
يجعل الرغبة تقذف عبثا ،
لا يسمن ولا يغنى من جوع ..
الرغبة الشرهة :
تلك الرغبة النهمة التي لا تشبع ، ذلك الحوض
الذي يمتليء ويفرغ معا - يفترس الحمل أولا ،
ثم يسعى وراء القمامة . (٣٩/٧/١ - ٤٤،٤١ -
٤٦،٤٧ - ٥٠)

هذه كتابة ممتازة ، لكنها لا تناسب المقام . مثل هذا النشاط يوجد في
مواضع أخرى من المسرحية . هذا (بيزانيو) يلقي ظللا مأساوية على
أفكار هامشية :

كلا ، انها فرية
حافتها أشد حدة من السيف ، ولسانها
أمضى في السم من أفاعي النيل ، التي أنفاسها
تحملها الرياح الهوج وتدور بها
في أرجاء الأرض جميعا . تجد الملوك والملكات وعلية القوم
والصبايا والعجائز ، بل أسرار القبور
ملتقة حول هذه الفرية الخبيثة . (٣٩ - ٣٣/٤/٣٢)
ثمة صور قوية من (ماكبث) و (انتوني وكليوباترا) قد تسلفت إلى هنا .
ويبدو أن شكسبير يدرك أحيانا انه قد سمح لشخصياته أن تبالغ في
استجابتها ، فيحاول بشيء من النجاح أن يخفف من التوتر بتنويع

أسلوبي . ومثال ذلك مناجاة (پوستومس) الجامعة :
هل من وسيلة يخلق فيها الناس لا يكون
للمرأة فيها نصيب ؟ نحن جميعا أولاد حرام
وذاك الرجل البالغ الاحترام ، الذي كنت
أدعوه أبي ، كان حيث لا أدري
يوم تشكلت نطفتي . (١٥٧ - ١٥٣/٤/٢)

هذا بالضبط ما يمكن أن نجده في (تيمون الاثيني) ويستمر التوتر
المأساوي الكامل على امتداد بضعة أبيات :
الثأر ، الثأر !

لقد حرمتني لذتي المشروعة ،
وتوسلت إليّ أن أتدّرّع بالصبر : بعبارات
تتورّد بالخجل ، وبنظرات فيها من العذوبة
ما يبعث الدفء في بارد الأفلاك ، حتى حسبتها
بنقاء ثلج لم تمسه شمس . (١٦٥ - ١٦٠/٤/٢)

LXVI وبعد ذلك يأتي تبدّل ملحوظ :

أواه ، يا للشياطين !
هذا الخبيث اياكيمو ، في ساعة واحدة ، أليس كذلك ؟
أم بأقل ، أول مرة ؟ لعله لم ينطق بشيء ، بل مثل خنزير
متوحش ، هائج ،
صاح صيحة واعتلاها . (٦٩ - ٦٥/٤/٢)

هنا تتراجع المأساة أمام زيف الحسابات العقلية والصور الغرائبية
الخرقاء . وبعد ذلك تنحدر المناجاة إلى ولولة مشوشة وتنتهي بصورة
مضحكة ينقلب فيها (پوستومس) إلى كاتب سباب وهجاء :

سأكتب في هجوهنّ ،
امقتهن والعنهنّ . (١٨٣/٤/٢ - ١٨٤)

هذه كتابة مأساوية رديئة ، والأسوأ من ذلك انها كوميديا مأساوية رديئة . لكن (ايموجين) أحسن حالا ، حتى في الأوقات الحالكة ، فكثير من أقوالها تظهر شكسبير سائرا نحو عبارة أكثر تماسكا . هذه الأبيات تقولها عندما تكون شخصية مأساوية مؤقّنة ، في وضع مأساوي مؤقت :

ولمّ ، فإنني يجب أن أموت :
وان لم أُمْتُ على يدك ، فإنك
غير مخلص في خدمة مولاك . ضد قتل النفس
ثمة حظر من الآلهة
يشل من يدي الكليّة . هلّمّ ، هو ذا قلبي ،
(وهذا شيء يحميه ، مهلا ! لا حاجة لما يحميه)
طيّعا كالغمد . ماذا هنا ؟
كلمات المخلص ليوناتس ،
كلها انقلبت إلى هرطقة ؟ بُعداً ، بُعداً
يا مفسدي إيماني ! لن تكوني بعد اليوم
سواتر تحمي قلبي . يسير الحمقى المساكين
مؤمنين بالهرطقة : ومع ان أولئك المخدوعين
يحسّون الخيانة أشد قسوة ، لكن الخائن
يقع في وهدة أشد بلاء . (٧٤/٤/٣ - ٨٧)

العبارة هنا تلطف من الاندفاع المأساوي ، على الرغم من أصدقاء من (هاملت) ليست بذات فائدة كبرى . يراد لهذا الموقف أن يبدو جادا ،

فظيعا أو قاسيا ، يتحرك المنظوم بخفة أكثر مما يوجد في الكلام المأساوي المعتاد ، وقد جرى تخفيف الصور بشكل ملحوظ حتى صارت تميل إلى التصوّر أكثر منها إلى الخيال ، وتخلو من ظلال المعاني . والنقاش هنا يتطور بشكل منطقي ، يكاد يكون مجازيا ، وتغدو الصور ملموسة نتيجة عملية عقلية لا نتيجة اجتهاد عاطفي ، فيبدو الكلام جميعه مفتقرا إلى نهائية اليأس الذي نجده في كلام (أوفيليا) :

LXVII وأنا ، أكثر النساء تعاسة ويؤسا ،

أنا التي ارتشفت من رحيق وعوده العذبة ،

أشهد الآن ذلك الذهن النبيل الرفيع الجنب ،

يجلجل مثل أجراس جميلة ، نشازا وصخبا :

وذلك القوام النادر وصورة الشباب الزاهر

يتقصف أمام الخبال . (هاملت ١٥٨/١/٣ - ١٦٣)

من الواضح ان شكسبير يسير باتجاه نوع جديد من التعبير الكوميدي المأساوي . ففي المراحل الأخيرة من (سيمبلين) يبدو ان المسيرة قد أوشكت على الاكتمال ، فيبرز عمل المؤلف البارع في مناجاة (ايموجين) عند جثة (كلوتن) مقطوعة الرأس ، وهي في نظري أجمل ما في المسرحية . بالنسبة إلى (ايموجين) الموقف في غاية الجدّ ، وهي تكس الأغلاط المأساوية واحدة فوق واحدة . لكن الجمهور يجد الأخطاء مضحكة والموقف جميعه مسخرة . وإذا كانت الجثة عذيمة الرأس توحى بشيء من الوجوم فإن ذلك سرعان ما يغيب عن الذهن . فما ذلك إلا جسد (كلوتن) وهو لا يستحق منا الدموع . ويبادر شكسبير إلى حل التعقيدات ببراعة طريفة ، إذ يطلق العنان لروح الكوميديا في ما هو ظاهريا فترة مأساوية ، فتنتلق الأفكار نصف الواعية من ذهن (ايموجين) ويمكن تلمس الكثير من النقاط التي تساهم ، بشكل

لا يمكن تفسيره أحيانا ، إلى ماينجم عن ذلك من وحدة كوميدية
مأساوية . وتحول التصورات لتخفف من الثبرة المأساوية :
هذه الزهور تشبه مسرات الدنيا ،
وهذا الرجل المدمى يشبه همومها ..
وحق إيماني ،
مازلت أرتعش من خوف ! لئن كان ثمة
بقية في السماء من قطرة صغيرة من الرحمة
بقدر عين العصفور ، أيتها الالهة المهيبة ، امنحيني شيئا
منها !

(٢٩٦/٢/٤ - ٢٩٧ ، ٣٠٢ - ٣٠٥)

يخفف من هذا التوتر مرة أو مرتين نزول محسوب عن الذروة :
پيزانيو ،
جميع لعنات هيكيوبا المجنونة التي استزلتها على الاغريق
وفوقها لعناتي ، تنهال عليك ! ..
أواه يا پوستومس ، واحزني ،
أين رأسك ؟ أين هو ؟ يا ويلتي ! أيناه ؟
كان بوسع پيزانيو أن يطعنك في الصميم
ويبقى على هذا الرأس .

(٣١٢/٢/٤ ، ٣١٤ ، ٣٢٠ - ٣٢٣)

والغموض وسيلة ذات نجاح ملحوظ :
رجل بلا رأس ؟ ملابس پوستومس ؟
أنا أعرف شكل ساقه : هذه يده :
قدمه الرشيقة : فخذة الحديدية :
عضلاته البطولية ..

LXVIII پيزانيو اللعين

برسائله المزورة (پيزانيو اللعين)

من هذه السفينة الأروع في العالم

اقتطع الذروة الأعلى . (٣٢٠-٣١٧، ٣١١-٣٠٨/٢/٤)

هذه الأبيات لها قيمة مأساوية عندما تقال عن (پوستومس) الميت المفترض ، لكنها تبعث على السخرية عندما تقال عن كلوتن . وفي المناجاة جميعها تبقى الصور الشعرية خفيفة ، وترك دون توسع . وهي تداعب التصور بشكل رقيق :

فقد كانت دفقة من لا شيء موجهة نحو لا شيء ،

يشكلها العقل من أبخرة ..

قطرة صغيرة من الرحمة

بقدر عين عصفور . (٣٠٥-٣٠٤ ، ٣٠١-٣٠٠/٤/٢)

واللغة نفسها تسمح بتلطيف الإيمان المغلظة لتغدو « يارحمة الرب » و « أيتها الآلهة » .

فالقسم الأكبر من (سيمبلين) إذن يرد في منظوم يحمل مسحة مأساوية ، ولا يلبث أن يتحول بالتدرج إلى كلام كوميدي مأساوي يستخدمه شكسبير أحيانا بتأثير واضح . وإلى جانب ذلك يجري نوع جديد من الشعر ، ذونبرة غنائية واضحة يستعيد التزيينات البلاغية والأسطورية التي تميز عصر الانبعث في عهد الملكة اليزابيث ، ويطرز انسياق الوشي حول الطيور والوحوش والأزهار . مثل هذا الشعر ، بالطبع لا علاقة له بخبرة شكسبير في المأساة إذ يبرز بشكل واضح أول مرة في (پيركليس) .

بلى ، سأسلب الأرض رداءها ،

لأنثر قبرك المخضر بالأزهار ، بالأصفر ، بالأزرق ،
بالبنفسج والزهر المخملي ،
يمتد بساطا على قبرك ،
ما امتدت أيام الصيف . (بيركليس ١٧ - ١٣ / ٤)

هذا النوع من المنظوم الذي قد نطلق عليه ، للسهولة ، صفة « الرعوية المحدثّة » يناسب بشكل واضح حاجات الرومانس الدرامي ، وبخاصة في أحداثه الأكثر ريفية . يستعمله شكسبير بشكل واسع مع (سيمبلين) التي تبيّن ميلا متزايدا إلى مزجه مع النوع الكوميدي المأساوي المقصور على الدراما . في (حكاية الشتاء) و (العاصفة) يكون المزج كاملا ومستديما .

وكان يقال أحيانا ان شكسبير في اختياره هذا النوع من المنظوم في مشاهد (ويلز) انما كان يتبع مثال (فيلچر) وهذا يقبل التصديق إلا أنه خارج عن الغرض ، فالحقيقة ان هذا النوع من الكتابة كان جديدا في علاقته بأسلوب شكسبير الدرامي وحسب . وبين أدباء عصر اليزابيث كان هذا تقليدا - يكاد يكون التقليد الوحيد - ومن المؤكد ان شكسبير لم تكن به حاجة إلى البحث عند (فيلچر) عن شيء سبق أن أحسن فيه أمثال (سبنسر) و (سيدني) و (بارنفيلد) و (كونستابل) وغيرهم كثير .

LXIX كما لم تكن به حاجة إلى (فيلچر) سواء بدعم معنوي من (بيمونت) أو غيره ، ليكشف له ان مثل هذا الأسلوب يمكن أن يستخدم لأغراض درامية ، لانه كان يعلم انه حتى مسرحية مترهلة مثل (ميوسيروس) يمكن أن تنفذها إطلالات غنائية مثل :
عندما تنهضين ، تكون دروب الغاب منشورة
بالبنفسج ، وزهر الربيع والمخملي البديع

مفروشة أمام قدميك لتخطري فوقها .

ان مسألة اعتماد شكسبير على الآخرين يمكن أن تناقش إلى مدى بعيد فتغطي مجالات واسعة في آناء ذلك . وان أكثر الفروض احتمالا وقبولا هو القول بأنه كان يعتمد على خبرة سابقة ، وأن النفس الجديد من المنظوم الذي نجده في مسرحيات الرومانس يمثل امتدادا لتلك الطاقة التي كانت قبل سنوات تقف وراء تأليف (فينوس وادونيس) وكثير من الغنائيات .

من الفرض المعقول أن تقول ان (فينوس وادونيس) « أول وريث لإبداعى »^(١٦) كانت ماثلة في ذهن شكسبير عندما كان يؤلف (سيمبلين) . فكل من المسرحية والقصيدة يكشف عن نفس الملامح الرعوية ، والإكثار من إضفاء الصفات البشرية على الطبيعة واستعمال الجمل المطولة ، وكلاهما يتحرك في نفس المدى من الصور الشعرية . والصور المستقاة من الآداب القديمة شديدة الوضوح ، بالطبع ، وقد أشار (ولسن نايت) إلى الثروة الطائلة من الإشارات إلى الأساطير والآداب القديمة في (سيمبلين) . فصور الزهور والحيوان توجد بوضوح في كل مكان من المسرحية ، وهي من المؤلف الشائع في القصيدة ، التي تضم الحصان والغزال وثور البر والأرنب والثعلب والقبرة والنسر والبنفسج المعروف والضفاف المزهرة والسوسن المقيّد في سجن من الثلج ، وما هذه إلا أمثلة عابرة ، وفي كثير من هذه مغزى تحافظ عليه بشدة عبارة المسرحية : (ايموجين) مثلا هي « سوسنة غضة » و « أحلى وأجمل سوسنة » و « الطائر . . الذى انشغلنا به كثيرا » : وجهها مثل « زهرة الربيع الشاحبة » وعروقها مثل « زنابق البر » . وما يسوق (ارفيراكوس) من صور كهذه غدت مضرب الأمثال ، تدكرنا بالقصيدة :
نحن منوحشون : متوثبون كالثعلب نحو الطريدة ،

مقاتلون قتال الذئب من أجل ما نأكل :
شجاعتنا في مطاردة كل ما يطير : محبسنا
نجعل غناء في قفص ، كما يفعل الطائر الحبس ،
(٤٤ - ٤٠ / ٣ / ٣) ونغني بحرية عبوديتنا .

وفي القصيدة صور كهذه ، تتوسع فيها المسرحية :
إذا أردت الخروج للصيد ، فاستمع إلى نصحي ،
انطلق وراء الأرنب الخائف الهروب ،
أو وراء الثعلب الذي يعيش بالحيلة ،
أو وراء الظبي الذي يخشى المواجهة .
(٦٧٦ - ٦٧٣)

LXX وثمة تناظر في الفكرة والعبارة . يقول (ادونيس) :
أذناي ، وقد أصغتا إلى حديثك العابث ،
تحترقان ، لفرط ما اقترفنا من ذنب .
(٨١٠ - ٨٠٩)

وهو ما يمكن وضعه إزاء قول ايموجين :
أغرب ، إني لأنكر على أذني
ان قد استمعتا إليك طويلا .
(١٤٢ - ١٤١ / ٧ / ١)

وثمة تشابه بين :
أنظر إلى الرسام وهو يحاول التفوق على ما في الحياة ،
إذ يصوّر جوادا متناسق الأطراف ،
تجد فنه في صراع مع إبداع الطبيعة ،
كأن الموتى يريدون التفوق على الأحياء .

(فينوس وادونيس ٢٨٩ - ٢٩٢)

وبين قول اياكيمو :

قطعة نفيسة

بديعة التكوين ، بالغة البهاء ، تصطرع فيها
مهارة الصنعة ورفعة الثمن ، تثير العجب
إذ تجمع النفيس والدقيق في تضاعفها ،
لأن نفحة من حياة تسرى ..

(٧٦ - ٧٢/٤/٢)

إضافة إلى :

لم أر قط نقوشا

أكثر شبها بالأحياء ، فقد كانت يد النحات
طبيعة ثانية ، خرساء ، تفوقت على الطبيعة
لولم تعوزها الحركة والأنفاس .

(٧٦ - ٧٢/٤/٢)

وهذا التشابه يتصل بموضوع طالما عاد شكسبير بين حين وآخر
ويحمل مغزى بعينه ، بالنظر إلى انشغاله الواضح في هذه المسرحيات
بمسألة الكمال الفني ، وهو انشغال يظهر في تصوير (هرميونه) على أنها
تمثال حي .

وتمتد العلاقة حتى حدود التفصيلات المملة . نجد في (فينوس
وادونيس)

البذور تخرج من البذور والجمال يلد الجمال ،
وأنت قد ولدت ، وواجبك أن تِلْدَه .

(١٦٨ - ١٦٧)

ويبدو أن هذا النسق البلاغي يتطلع من خلال الغنائيات إلى قول
(بيلاريوس)

الجبّاء يلدون الجبّاء ، والسفالة تلد السفالة ،
والطبيعة تحوي طحينا ونخالة ، وحطّة ونباله .

(٢٧ - ٢٦/٢/٤)

وليس من الضروري تفصيل القول في افتراض وجود أسلوب سابق في
تلك الأجزاء من المسرحية التي تخص (بيلاريوس) والأميرين وعلاقتهم
مع (ايموجين) لأن ذلك واضح في كل مكان بحيث لا يحتاج إلى
توكيد .

LXXI وبدلا من ذلك لنعد إلى كلام (اياكيمو) في غرفة نوم
(ايموجين) وهو كلام لا شك انه يعود إلى فترة النضج عند شكسبير
ويفيض بأجمل ما كتب من شعر على الإطلاق ، فهناك نجد اعتماده على
تمرينات سابقة في الحكاية الشعرية يبرز في كل خطوة تقريبا . ثمة تشبيه
يعود إلى الآداب القديمة :

هكذا راح (تاركوين) مليكنا

يخفف الوطاء على الأعشاب ، قبل أن يوقظ

العفاف الذي جرح .
(١٤ - ١٢/٢/٢)

وهو ما يشير ، بالطبع ، لا إلى (فينوس وادونيس) بل إلى (اغتصال
لوكريس) ويتبع ذلك الهتاف الأسطوري المعتاد « سيثيريا » ياربة
الحسن . (ايموجين) التي تشبه أول الأمر برّبة الحب ، تنقلب الآن إلى
رمز العفة « سوسنة غضة » والمجاز اللاحق « أكثر بياضا من المفارش »
صدى واضح من (فينوس وادونيس) :

الذي يرى حبيبته الصادقة في سريرها العاري

تُعَلِّمُ المفارش بياضا أشدَّ من البياض .
(٣٩٧ - ٣٩٨)

لكن ما يتبع ذلك ينطوي على شيء من الغموض :
من لى بلمسة !
بقبلة ، قبلة واحدة ! يا نادر المرجان ،
ما أغلى ما يطلبون :
(١٨ - ١٦ / ٢ / ٢)

غير أنني أتفق مع (كامبل) ان (اياكيمو) يقبل (ايموجين) وان الصفة
« أغلى » تحمل شيئا من المجاز الاليزابيثي القديم الذي يتعلق بشراء وبيع
القبل . أما النبرة الاليزابيثية في « نادر المرجان » فإنها لا تحتاج إلى
تعليق . ولكن مع :

أنفاسها هي التي
تنفث العطر في المكان :
(١٩ - ١٨ / ٢ / ٢)
نعود إلى (فينوس وادونيس) :
لأن من وجهك الفائق الفواح
تهب نسمة عطر شميمها للهوى خلاق .
(٤٤٣ - ٤٤٤)

ومثل ذلك :

« الأنوار المسورة » ، تستظل الآن
تحت تلك الأستار ، يوشىها الأبيض واللازورد
من زرقاء السماء نفسها .
(٢٣ - ٢١ / ٢ / ٢)
وهو ما يذكرنا بشكل شديد بقوله في القصيدة :
ترفع ساتريها الأزرقين في وَهْن .
(٤٨٢)

LXXII وفي ما تبقى من الخطابات نلاحظ الإشارات الكلاسيكية إلى
عقدة العقد^(١٧) (عقدة كوردبوس) وإلى حكاية (تيربوس وفيلوميل) ،
وإلى الصور الاليزابيثية ، التي تعود إلى (أوفيد) ولا شك ، عن غيلان
الليل والفجر الذي يفتح عين الغراب ، وفوق ذلك كله ، إلى اهتمام
الاليزابيثيين المعروف بتعريق الأزهار ، المتضمن في قول (اياكيمو) .
على نهدها الأيسر

شامة مخسّسة الشعاع : مثل النقاط القرمزية
وسط زهرة الربيع .
(٣٩ - ٣٧ / ٢ / ٢)

والأهم من أي دين لفظي ، عودة تلك الحساسية المفرطة نحو الأشياء
الدقيقة مما نلمسه في أعمال شكسبير المبكرة . تلك الحساسية التي تذكر
في (فينوس وادونيس) أمثال « الأرنب الخائف الهروب » و « الطيور
المسكينة ، خدعها مرسوم الأعناب » والحلزون الذي :
يلمس قرناه النحيلان
فينسحب راجعا إلى كهف قوقعته متألما .
(١٠٣٤ - ١٠٣٣)

توجد في كل مكان من المسرحية : « النحل الذي يصنع أختام السرّ
هذه ، « قطرة صغيرة من الرحمة بقدر عين العصفور » ، « مبتسما هكذا ،
كأن فراشة دغدغت نعاسه » ، « محبسا نجعله غناء في قفص كما يفعل
الطائر الحبيس » . وقد نلاحظ كيف يمتد الأسلوب خلال المشاعر فيلنّ
الشخصية . فالحساسية المرفهة نحو الزهور والمخلوقات الصغيرة
مما نجده عند (ايموجين) وأخويها تقف على التقيض مما نجده عند
الملكة من تبلّد الإحساس في تجارب تجربها على « مخلوقات كالتي
نحسبها دون ما يدفع لقتلها » ان « البنفسج وزهور الموسم وزهور الربيع »
لديها ليست سوى مواد تستقطرها لتعود إلى استعمالها في أغراض قاتلة .

ومن دون الأغراض في القول ، لنا أن نزعم ان الأسلوب الرعوي المحدث قد حمل معه بعض الغلال التي ساهمت في رسم الشخصية الرمزية . وإذا كان ذلك مما يقع في باب « تشخيص الطبيعة » وإلباسها لبوساً بشرياً فهو سؤال قد يكون من الحكمة ألا نسأله .

وبوجه عام ، تتحرك (سيمبلين) إلى المزج بين أسلوبيين ، واحد قد تطور أساساً عن وسيلة مألوفة وآخر فرضته خبرة سابقة . والتناسق التام بين هذين يتم بلوغه لمأماً ، والمسرحية بشكل عام أكثر توحداً في التخطيط منها في التنفيذ . تدخل بعض المشاهد الكوميديّة الصّرف مرة أو مرتين ، لتكون غشاوة على التطرفات المأساوية مما رأينا ، لكن السماح لهذا الأسلوب أن يطفئ على ذلك لهو أشد مما تحتمله مسرحية من هذا النوع تسعى إلى تناسق في العرض قبل أي اعتبار آخر .

٩ - الصور

LXXIII ان الكثير مما يتعلق بالصور في هذه المسرحية قد كان موضع اهتمام عَرَضِيّ ، فالصور الطبيعية التي تخص الأشجار والأزهار ، وكذلك الطيور ، كثيرة الورد هنا . والصور الكلاسيكية شائعة ، وثمة إشارات واسعة إلى الفن والعمارة . وهذه جميعها تتماشى مع وظيفة المسرحية الرومانسية . أما العناصر الفظة والوحشية في الصورة فإنها ترد بشكل رئيسي في تلك المقاطع من المسرحية التي تخرج إلى المأساة ، لذا قد تكون دخيلة . والصور المتعلقة بالبيع والشراء والوزن والمقايضة تكثر بشكل مدهش وتتغلغل في المسرحية جميعها . ترى البروفسورة (سيرجن) ان هذا قد يتعلق بشيء كان « ماثلاً في ذهن شكسبير في ذلك الوقت » مشيرة إلى نوع من العمل التجاري ، وقد يكون هذا ممكناً ، لكنه يفتقر إلى الدليل القاطع ، ومثل هذه الصور ، كما تقرّ الأستاذة ، قد

تكون من أثر قصة الرهان وطلب الروم دفع الجزية . وقد يتصل بذلك النبوة التجارية في (فريدريك من ينن) . ولكنني أميل إلى اعتبار تلك الصور فيضا من مسرحيات المآسي لأنها مثل الصور الفظة التي يستخدمها (اياكيمو) شديدة الوضوح في (تيمون الاثيني) . وعلاقتها بمسار الصور المتعلقة بالقيمة والثمن ، وهو ما يستبعده (الأب ستيفنسن) هي من الوضوح بحيث لا تحتاج إلى تعليق .

ان المجموعات المختلفة من الصور تحمل من العلاقة الدقيقة بين بعضها أكثر مما يبدو للوهلة الأولى ، ومساهمتها في الأثر العام تحمل أهمية كبرى . فشكسبير في أحيان عديدة يطيل الوقوف عند الطبيعة الداخلية والخارجية للأشياء :

« حسن مظهر .. طيب مخبر » (٢٣/١/١) و « على ما نراه في المظهر والمخبر » (٩/٥/١ - ١٠)
ومثل :

كل ما يبدو على ظاهرها غاية في الحسن !
لئن كان لها عقل بهذا الصفاء ،
لكانت فريدة كطائر العنقاء ..

(١٥/٧/١ - ١٧)

ومثل « والشكل ، ما ظهر منه أكثر مما بطن ، وهي فكرة تتوسع في أبيات مثل :

أيها النوم . يا صورة الموت ، أثقل عليها ،
واجعل منها ما يشبه التمثال
الذي ينام في المعابد .

(٣٣-٣١/٢/٢)

LXXIV هذه صورة قيمة في بعض أجزائها وهي كذلك ترتبط بما في.

المسرحية من صور العمارة ، لكن صفتها المميزة انها تحليلية ، وان التقسيم فيها يميل أن يكون بين الجسد والعقل . ويدوان شكسبير يقترب من أولئك الشعراء الماورا طبيعيين أمثال (دَنْ) و (هابنكتن) و (لورد هربرت) و (كليفلند) الذين تمسكوا بموضوع الروح والجسد ، إلا أنه يختلف عنهم في كونه لا يوحي بأن العقل والجسد كيانين قابلين للانفصال . وهذا المسار في الصور يكمل مسارا آخر هو في الأساس ترابطي . فصورة الأشياء الموصولة أو الممتزجة معا صور كثيرة الورد :

انما أتوسّع ، سيدي ، في حدود ما هو عليه ،

أجمّع خصاله ، وأقصر في الكشف

عما يستحقه من فضل . (٢٧ - ٢٥ / ١ / ١)

ومثل « بهذا الجمال وهذه الفضيلة - وهو نوع من المقارنة المترابطة » (٧٤ - ٧٣ / ٥ / ١) .

ومثل « أن تلتحم الأرواح .. بليحة من جسدها » (١٨ / ٣ / ٢ - ٢٠) . ومنه وصف (كلوتن) .

فمن كل واحدة

منهن أخذت الأفضل ، وإذا اجتمع لها ما لدى الأخريات
فاقتهن جميعا . (٧٥ - ٧٣ / ٥ / ٣)

إنني أشارك

أخي الطيّب خطيئته : (٢٠ - ١٩ / ٢ / ٤)

ما أنبل ما يحمل

البسمة بالحسرة .. (٥٢ - ٥١ / ٢ / ٤)

يدولي

ان الحزن والصبر يتجذران فيهما معا ،
فتشتبك في أصولها تلك الجذور . (٦٨ - ٥٦/٢/٤)

آه ، ما أرحم الجبل الرخيص الثمن ! يجمع
الوفاء بلمح البصر : .. (١٦٨/٤/٥ - ١٦٩)

فلتقف فضيلته

إلى جانب رجائي . (٨٩ - ٨٨/٥/٥)

في الشمائل ،

كنز من جميع الصفات التي يحبها الرجل
في المرأة .. (١٦٧ - ١٦٥/٥/٥)

يبدو لي ان رمزية أكثر دقة تتصل بكثير من تلك الصور الطبيعية التي
تخص الطيور . يمثل (پوستومس) في صورة نسر . هكذا تصفه
(ايموجين) في (٧٠/٢/١) « لقد اختزت نسرا » . ويقوي من هذه
المشابهة ملاحظات كالتى يسوقها الفرنسي بأنه « يستطيع التحديق في
الشمس يعينين لا تطرفان » (١٢/٥/١) . وحقيقة ان للنسر مغازي
أخرى في إطار المسرحية لا ينال من قوة هذا الرمز الخاص ، إذ يمكن
القول ان هذه المغازي كذلك تتصل بالرجل ، لان صورة النسر عادة لها
بعض العلاقة بحضوره أو بصفاته ، بينما نسر كبير الآلهة (پوپيتر) له
خصوصية انه لا يتعلق إلا بالرؤيا .

LXXXV وان كان الأمر كذلك أولم يكن ليس له كبير أهمية . فالتناظر
بين (پوستومس) ذلك « السيد النبيل » وبين النسر السيد بين الطيور ،
سرعان ما يدركه الجمهور في عهد الملكة اليزابيث مهما كانت درجة
الغموض في التفصيلات . و (ايموجين) كما يلاحظ (ولسن نايت)

يُنظر إليها على أنها من ذوات الجناح ، لأن (فيديل) هي « الطائر الذي انشغلنا به طويلا » (١٩٧/٢/٤) و (اياكيو) أكثر دقة عندما يصفها بأنها « الطائر العربي الوحيد » (العنقاء) (١٧/٧/١) لأن مسيرتها نحو الهلاك الذي يعقبه الانبعاث والتجدد يجعل من العنقاء الرمز المناسب . وبين من تبقى ، نجد الأميرين « رُغب الحَواصل .. الأغرار المساكين » (٢٧/٣/٣) اللذين يجعلان من قفصهما « جوقه غناء » وهي صفة غير محددة تناسب هويتها غير المكشوفة . وصفة « حدأة » تناسب (كلوتن) ، (بيلاريوس) الحكيم يشبه « الغراب » ، والمرأة التي يفترض أنها اغوت (پوستومس) توصف بأنها « عصفورة إيطالية .. إحدى بنات الهوي » ، و (اياكيو) « غداف » كما هو واضح . والغرض من ذلك ، كما أظن ، ان شكسبير كان يريد النظر إلى شخصياته بوصفهم بشرا وطيورا في الوقت نفسه ، لكي يضيفي عليهم المغزى المزدوج الذي نجده في خرافات الحيوان عند (ايسوب) أو الإشارة المزدوجة التي استغلها مؤخرا بشكل بارع (بن جونسن) في مسرحية (فولبوني) حيث تكون شخصية (فولبوني) تحمل معناها : الثعلب ، و (كورباچيو) تساوي الغداف و (فولتوري) تساوي الصقر و (كورفنيو) تساوي الغراب . وربما كان شكسبير يتبع مثال (بن جونسن) ولكن بطريقة مختلفة ولغرض مختلف ، وسأحاول بيان موقع ذلك الغرض في المسرحية بوجه عام في المقطع الأخير من هذه المقدمة . ونكتفي بالقول هنا الصور في (سيمبلين) مثل أمور كثيرة غيرها في المسرحية ، تميل إلى الصفة التجريبية .

١٠ - المسرحية

من الممكن تلمس جانب مختلف من تجريبية شكسبير في (سيمبلين) وذلك هو الحسية الصريحة . وليس من السهل أن نحكم إذا

كانت المؤثرات الحسية قد أدخلت لأن شكسبير كان يرى فيها جزءاً مكملًا لنمط الرومانس التقليدي ، أو أنه استجاب لدافع لديه لاستغلال براعته الخاصة . وربما ثمة شيء من هذا وشيء من ذلك .

LXXVI لتتجاوز هذه المسألة الآن لننظر في الأثر الذي ربما تكون قد خلّفته المسرحية في جمهور عصر الملك جيمز الأول (١٦٠٣ - ١٦٢٥) - أي في الناس الذين كانوا يعدّون شكسبير مؤلف مسرحيات كوميدية وتاريخية ومأساوية .

بين جمهور من ذلك العصر ، قد تثير المسرحية الجديدة درجة عالية من الدهشة والتوقع والعجب . (اياكيمو) يبرز من صندوق ، عجوز وولدان يعيشون في كهف ، بطة تبدو ميتة ثم تعود إلى الحياة ، موكب أرواح ونزول (يويتر) : كل هذه أمور مذهشة مثيرة . والملكة تثير التوقع . فطبيعتها وأفعالها تنكشف في الحال ، ومن الواضح أنها تتأمر - ولكن على من ؟ ومثل ذلك (ايموجين) التي تشد الرحال إلى (ملفورد) ، التي تبدو عليها أنها شخصية كوميدية في مهمة مأساوية . ماذا ستكون النتيجة ؟ لكن التوقع والدهشة لا يقتصران على أحداث متفرقة . بل انهما ينتشران في طول المسرحية وعرضها . ففي الفصول الثلاثة الأولى نجد دهشة تتبع دهشة وعقدة تتبع عقدة في الربط . فالفصل الأول يشهد حبكة الرهان وقد قطعت شوطاً ، والفصل الثاني يعرض المطالبة بالجزية ويبرز إلى المقدمة خطط (كلوتن) تجاه (ايموجين) والفصل الثالث يُعطي الانطباع ان لا حكاية الرهان ولا حادث الجزية قد بقي منهما الكثير . ويبدو ان الأولى تسير باتجاه موت (ايموجين) والثانية باتجاه معركة حاسمة . كان شكسبير يعالج الأمور بدهاء كبير . فحتى ذلك الحين كانت مسرحياته تقوم على قصص مألوفة ، وكانت تتميز

بالمعالجة الغنية أكثر من جدة الحدث ، رغم وجود بعض المفاجآت بين حين وحين . لكن (سيمبلين) تتناول مادة تكاد تستعصي على التناول ، مادة قصصية أقل ألفة ، ولا تلبث أن تعقدها بطريقة غريبة . كان الجمهور في عصر الملك جيمز الأول ينظر إلى شكسبير بوصفه مسرحيا كان قد أبدع في الكوميديا في سنواته السابقة ، وانصرف بعد ذلك تماما إلى خط المأساة . وها هنا في الواقع مأساة أخرى . فقد كان هناك بعض الأحداث العجيبة ، بعض قطع المناجاة والكلام الجاني ، لكن كل شيء كان يقود بوضوح إلى قتل (ايموجين) ، ولا شك إلى قتل كثير غيرها في المعركة .

(ايموجين) في المشهد الثاني من الفصل الثالث تبدأ رحلتها المميتة .

لكن من يسعى إلى مشنقته ، يارجل ،
لا يمكن أن يسير بهذا البطء .

(٧٢ - ٧١ / ٢ / ٣)

LXXXVII هذا مثال ملموس من المفارقة المأساوية . إزاء ذلك يوميء الأكثر خبرة بين الجمهور إيماءة حكيمة ، أو قد يهزون رؤوسهم أسفا . بدأ ظنهم يتضح . يبدو ان المسرحية ستكون (عطيل) ثانية . ثم تأتي المفاجأة يدخل (بيلاريوس) و (كيديريوس) و (ارثيراكوس) . ويتجدد التوقع والاضطراب . هذه ثلاث شخصيات جديدة غير متوقعة بالمرة ، وهم في أجوائهم الريفية لا يتسقون أبدا مع ماسبق في المسرحية . ويكشف شكسبير عن هوياتهم بشكل فج ، كما يكشف عن أهميتهم ، لكن الذي يبقى غامضا هو الوجهة التي يريدون . وإذا كان للمسرحية أن تنتهي نهاية مأساوية ، فإنهم سيعطلون الأمور . لكن المأساة نفسها تبدو على شيء من البعد لا سيما بعد تقديم هذه الشخصيات الريفية المتوهجة

التي تبعث الأمل . يقدم المشهد الرابع تناقضا وتكملة . فهو يسير نحو المأساة ثم يراجع ، لكن ذلك قد لا يكون أكثر من هدأة مؤقتة . وفي نهاية الفصل الثالث تنجو (سيمبلين) إلى حين ، لكن (كلوتن) ما يزال يلاحقها فيستمر التوقع ، ولوانه غدا أقل حدة .

وإذا كانت التعقيدات الإضافية في الفصل الثالث توحى بشيء من التخفيف في النتائج الوخيمة ، فإن الفصل الرابع سرعان ما ينشر الظلام على المشهد . وتفشل خطط (كلوتن) الخبيثة فيلقى جزاءه العادل ، لكن ذلك قليل الأهمية . وإذا كانت (ايموجين) تموت في هذا المشهد أو يبدو أنها تموت قد يكون على شيء من الغموض ، لكنه لا يلبث أن يتضح : وهي تقوم من الموت لتقع في غلطة قاتلة فتظن ان زوجها قد قتله (كلوتن) و (پيزانيو) . وعادت الأمور تسير بسرعة نحو الفاجعة . لقد قامت الحرب . وبدا واضحا ان (سيمبلين) لن تكون مسرحية من نوع (عطيل) بعد كل ما جرى . بل ربما ستنتهي كما انتهت (روميو وجوليت) .

تظهر بداية الفصل الخامس ان (پوستومس) كذلك قد وقع في نفس الغلطة المأساوية باعتقاده ان (ايموجين) قد مات ، مما يجعل مصيبة (روميو وجوليت) تبدو الآن وشيكة الوقوع . لكن (پوستومس) يعزم على طلب الموت في المعركة ، فيؤخذ سجيناً ويحكم عليه بالموت شنقا . وهذا أمر محير . كان (مارلو) قد شق حاكم بابل ، و (كيد) شق (پدرنكانو) . و (كورديليا) شنقت . لكن فكرة الخلاص من (پوستومس) تبدو غير مناسبة . فقد جرت معارك في غاية الغرابة وحلت الفوضى والنهاية العنيفة بدأت تلوح .

LXXVII ثم تكون الدهشة في ظهور طيف (يوبتر) وما يحمله من

وعد بأحداث أسعد ، لكن ذلك قد لا يكون أكثر من « شيء يلوكة المجانين ولا يعقلوه » ، وهو ما يبدو كذلك عندما يعود السجانان لأخذ (پوستوموس) إلى المشنقة ثم يأتي إنقاذ اللحظة الأخيرة ، وفي المشهد الأخير تتبدد الغيوم بسرعة تكاد تكون تفجيرية .

وهكذا ، على امتداد المسرحية جميعها ، يكون الجمهور « قد خدع بمؤثرات بالغة الزيف » ولا شك انه قد استمتع بالتجربة . فإن شكسبير ، بالرغم من العوائق والشكوك والهفوات ، قد أظهر سيطرة تقائيّة فذة على أسلوب جديد . ف وراء تعقيد الحبكة والحل ثمة براعة واعية نجمت عن ثقة وخبرة . ان النوع الجديد من المناجاة ، ومعالجة الزمان والمكان و « الإله خارجا من الماكينة » هي ، في نظري ، تجارب في المهارة التقائيّة شديدة في تحديها ، مشكوك في احتمال نجاحها . ومع ذلك ، فإن شكسبير في (سيمبلين) ساحر درامي بارع ، ونجد انه يبقى كذلك ، وفي (حكاية الشتاء) يمتضي في تحدى التقاليد بنظام في الزمان والمكان مستحيل ، ينطوي على ساحل پوهيميا غير الموجود وعلى نداء مهيب من الزمان التليد ان ست عشرة سنة قد مضت الآن . وفي (العاصفة) نجده يتحدى بالانصياع . فهو يراعي الوحدات الثلاث بدقة ، ولكن بخصوص فعل يقع خارج الزمان والمكان . أما لماذا اختار في هذه المسرحيات الأخيرة أن يستغل هذا السحر الشديد من دون قيود فهو أمر يقع في حدود التخمين . لقد أفسح له المجال الرومانس الدرامي ، وربما رأى ان ذلك هو الشكل الذي يجب أن يتخذه ذلك النمط . ولربما أحس كذلك ، ان درجة من إظهار البراعة قد تدعم تفردّه الخاص في مسرحيات كانت تميل شيئا فشيئا إلى تسليط الضوء على آخرين . ففي القسم الأكبر من مسيرة شكسبير كانت المسرحيات من شئون الدرامي نفسه . ولكن بعد انتشار الولع بنمط « القناعية » والطلب المتزايد على الموسيقى والمناظر ،

صارت المسرحيات تحمل المجد للآخرين ، من مؤلفين موسيقيين مثل (فيرابوسكو) و (روبرت جونسن) ومصممين مثل (انيگو جونز) . وكان من الضروري مضاهاة براعة هؤلاء الناس ، والتفوق عليهم ان أمكن ، من جانب المؤلف المسرحي .

١١ - المغزى

ليست (سيمبلين) مسرحية يمكن أن توصف بعباراة واحدة واضحة مما يفيد في وصف (رچارد الثاني) أو (تاجر البندقية) أو (يوليوس قيصر) أو (عطيل) .

LXXIX أما اعتبارها مسرحية تعنى بالانبعاث والتجدد ، أو بمثل وطني أعلى ، أو أنها كوميديا مأساوية تجريبية ، أو محاولة في الإبداع التقاني فهو قول لا يفي بالغرض . وحتى مصطلح « رومانس » وهو مصطلح يتسع لأي شيء تقريبا وينطبق فعلا على ما يقرب من تسعة أعشار المسرحية - فهو في آخر المطاف لا يكفي لأن المسرحية تتجه أخيرا إلى وضع أو أثر هو في النوعية ان لم يكن في النمط يقع خارج فلك الرومانس . والمسألة لا تنحصر في هذا الأمر أو ذاك ، انما تتصل بهذه الأمور جميعا وبشيء آخر إلى جانب ذلك . وبعبارة أخرى فإن المسرحية تضم عددا كبيرا من قطع الغيار تمثل عددا من الاهتمامات ، تجتمع كلها في وحدة نهائية . لقد وعى (جونسن) تفرق المادة والاهتمامات وحسب ، وحدود شجبه الكيثيب تبين إلى أي مدى كان ذلك الحكم يستند في كليته إلى النظر في الأجزاء . ومن المبهج الاعتراف ان (جونسن) نفسه لم يدرك تماما عظمة ذلك النسيج من المتنافرات . ولوانه أدرك ذلك لتحرك نحو المسرحية كلها بدراسة أكثر فائدة . لكن (سيمبلين) ليست بالمسرحية التي تبادر بالكشف عن معناها لأولئك الذين يطبقون قوانين (جونسن)

لأن استعراض الأجزاء يظهر أنها نادرا ما ترتفع فوق مستوى متواضع بعينه . فالشعر مثلا لا يرقى دائما إلى أفضل ما عند شكسبير . فمقابل كل بيت من جيد الشعر فيها يمكن أن نجد عشرة أبيات أو عشرين في (عطيل) و(ماكبث) و(انتوني وكليوباترا) و(حكاية الشتاء) وقد نبحت عبثا عن أبيات من مستوى :

يستنزل النجوم الهائلة ، ويجعلها تقف
مصغية كمن جرحه الحب .

أو مثل :

لتبق مرفوعة سيوفكم البراقة ، لأن الندى سيصيبها بالصدأ .

أو :

لا تذكر اسم الإله ، أنت يافتى المدامع

أو :

... وعمرك ، وعمرك ،

يامن تحملان على غضون لكما ما نزال عذراء
نضارة في ريحائها .

ومع ذلك ، تذكرنا حكمة (كويلر - كوج) ان الكل أكبر من مجموع الأجزاء . فهو يؤكد لنا ان « تنافرات الحقيقة » سوف تنتهي إلى تسوية نفسها في شكل « تناسق متخيل » إذا « ما أطلنا النظر مخلصين نحو ايموجين » . وفي هذا ، كما أرى ، مبالغة في دور (ايموجين) باتجاه التسوية ، لكن النتيجة العامة تبقى صحيحة .

LXXX وعندما نصل إلى هذه الحقيقة ، يكون في وسعنا العودة إلى النظر في الأجزاء ، وعرض تلك الأسئلة التي قصّر جونسن في عرضها . لم كانت الحكاية على هذه الدرجة من الطيش ؟ لم هذا الخليط غير

المتجانس من أهل انكلترا وويلز وفرنسا وروما القديمة وإيطاليا عصر الانبعاث ؟ لم هذا التصرف المستحيل ، ولماذا عَمِي شكسبير قبل كل شيء عن تلك الأغلاط التي كان بوسع (جونسن) أن يرفضها بوصفها « أوضح مما يستدعى التفتيش ؟ » ان مجال « الرومانس » والطبيعة التجريبية للمسرحية وحقيقة ان شكسبير كان يعالج مادة غير مألوفة وغير مطروقة لا تقدم الا جزاء من الجواب ومن هنا وجب أن نسأل إذ كان الدرامي على علم تام بما يفعل .

ومن الصدفة ان أحد الفنون القريبة يقدم تناظرا مفيدا . يعرض بيتهوفن في مرحلته الأخيرة نفس الطريقة في نثر المادة بشكل اعتباطي كما نرى في (سيمبلين) . إذ يبدو ان السوناتات الأخيرة والرباعيات تتبع نمطا موسيقيا معروفا ، ويغلب أن تكون الألحان بلا نسق فني بحيث تبدو طفولية ، فالزقزقات ثلاثية الطبقة يتبعها فجأة ، من دون صيغة ملحوظة ، دمدمات عميقة الطبقة ، ويبدو تطوير اللحن أحيانا كأنه على شكل تمرينات بخمسة أصابع ، والمقاطع متعددة الأنغام تنقلب بلا سبب مفهوم إلى شيء مختلف تماما ، وتدخل عناصر موسيقية عتيقة ، وتسمع تنوعات بعيدة وتناغمات غريبة فعلا . وتبدو هذه الأعمال على درجة من التشرذم والتشنج بحيث جعلت نقاد بيتهوفن الأولين فرحين برفضها بوصفها « بلاهة مقيمة » أو جنونا هائجا ، وومع ذلك فهي الآن تعد بين أسمى ما توصل إليه العقل البشري ، لاننا توصلنا إلى إدراك أن غياب الفنية هنا مقصود ، وان التجربة حيوية ، وان النهاية المنظورة هدوء هو من الكمال بحيث لا أمل لنا بالإحاطة به . ولو أن شكسبير ألّف بضعة مسرحيات مثل (سيمبلين) فمن المحتمل ، كما في مثال بيتهوفن ، ان النقد كان سيتبع وسيلة أكثر تبصرا في البحث عن مقاصده . وبما أن شكسبير لم يفعل ذلك ، فقد صار من المعتاد أن ينظر إلى المسرحية على

أنها هفوة غريبة لا تفسير لها ، وبالنظر لما سبقها من مأساة وما تبعها من رومانس يمكن التماس العذر لها ، ولكنها في جميع الأحوال تدعو إلى الأسف . وإذا كنت أعترض على ذلك ، فلأنني أعتقد ان (سيمبلين) ، لا أقل من أعمال بيتهوفن الأخيرة ، قطعة شاملة من الانطباعية وانها في الأخير تعبّر عن شيء لا يكاد شكسبير يبلغه في مكان آخر ، ولانه بعد أن نأخذ بعين الاعتبار جميع الاعتراضات التي ما تزال قائمة ، يجب أن تعد المسرحية بين أسمى ما توصّل إليه شكسبير .

وانطباعية شكسبير تبدو واضحة في تلك التجميعات الاعتبائية في الحكايات المتضاربة والأساليب التي وقعت تحت سياط (جونسن) .

LXXXI وهي واضحة كذلك في الطريقة العرضية ، المقصودة أحيانا ، التي تجري عليها غالبية المسرحية ، بحيث تدفع إلى القول ، كما يرى أحد النقاد ، كأن (براونك) هو الذي كتبها . لكن رسم الشخصيات ، ربما قبل كل شيء آخر ، هو الذي يكشف بوضوح أكبر طرائق الانطباعي المعتادة . والشائع في النقد ان الشخصيات في (سيمبلين) تلخيصية . وهذا صحيح تماما ، بمعنى انها تبدو مجمعة من هنا وهناك من تجربة درامية سابقة ، ولكن يجب ألا يؤخذ هذا على انه نتيجة ذلك النوع من النقد الذي يرى في (سيمبلين) صورة أخرى من (لير) وفي (پوستومس) صورة من (عطيل) وفي (اياكيو) تكرار لصورة (اياكو) وهكذا . مثل هذه الطريقة ، لو استمرت إلى نهايتها المنطقية ، ستقبل بتوافه القول كالادعاء بأن (بيلاريوس) هو (پولونيوس) ، والملكة هي (تامورا) أو (ليدي ماكبث) و (كلوتن) هو (فولكنبرج) أو (آرون المغربي) . والواقع انه لا توجد شخصية تبقى طويلا في اعتمادها على انساق موسعة من الخبرة السابقة . (كلوتن) مثلا يظهر مرة في هيئة ولد صاخب ، ثم في هيئة ظريف غير متوازن مع لمحة من (ليرتيس) - أم من

دكتور (كاپوس) ؟ - مرة يبدو شبيه (تيمون) ، ومرة شبيه (ابن العم سليماندر) ، ثم يعود إلى هيئة (ليرتيس) ، وبعدها (فولكنرج) ، وأخيرا (ارون) . ومثل ذلك (پوستومس) في مدى مناجاة واحدة (١٥٣/٤/٢ - ١٨٦) يشبه (عطيل) و(تيمون) و(ادموند) - ثم (ماسترفورد) ! وإلى هذا يجب أن نضيف ان الشخصيات تمتلك حياة رمزية تخصها ، ان لم تكن حياة فعلية .

ومسرحية (سيمبلين) في نظرتها ، والنظرة هي التي تفرض الطريقة ، هي بالضبط ما ينتظر من مسرحي ناضج ، متمرس بالكوميديا والمأساة ، والآن يحاول الكوميديا المأساوية للمرة الأولى . وفي هذا الصدد ، مهما تكن المظاهر مقنعة ، يجب أن تنعزل المسرحية إلى الأبد عن رومانسيات (بيمونت وفليجر) التي لا يمكن أن تكون قد صدرت عن أى موقف مستقر نحو الحياة . (سيمبلين) مسرحية شكسبيرية محضة في إدراكها ان الحياة نفسها نسقا واضحا يؤدي بدرجات منتظمة إلى الازدهار ، كما في الكوميديا ولا إلى الهلاك ، كما في المأساة ، بل هي سلسلة من التجارب المضطربة ، طيبة وخبيثة ، حزينة وبهيجة ، خطيرة وتافهة . وهي شكسبيرية صرفة في إدراكها انه لدى تطبيق قيم معينة - تقدم هنا في شكل رموز - يمكن استخلاص نظام مما يبدو اضطرابا لا أمل فيه . ولا يمكن القول ان ثمة هروبا إلى وهم روماني : بل على النقيض من ذلك ، يعرض الواقع بتكثيف جديد في إطار الرومانس التقليدي . ويبدو من المبالغة الادعاء ان المسرحية عالمية بالمعنى المطلق ، وذلك بالنظر إلى « ما فى الحكاية من حمق » .

LXXXII لكن الخبرة الروحية المستفادة من الحكاية قد تكون أشد قربا إلى خصيصة الإنسان منها إلى ما يلحق بشخصيات مثل (لير) و(بروتس) وأوحتى (بنيديك) .

ان المشهد الأخير المدهش حاسم في استخلاص النظام من وسط
 الفوضى . وهذه مسألة لا تحتمل الجدل . لكن الصور ، ان لم تكن
 الأفعال ، على امتداد المسرحية تتوقع ذلك ، وتساهم كثيرا في بلوغ
 التوحد النهائي . فراء صور الظاهر والباطن تكمن صورة الجسد
 والروح ، وهما مختلفان بالاسم ، لكنهما واحد ، كما ان صور التحميل
 والربط تشير إلى انشغال بالوحدة بأشكال مختلفة ، بل إلى محاولة الشاعر
 الواعية لتوحيد الخبرة بشكل عام . مثل هذه الصور تتسق تماما مع غرض
 المسرحية الكامل . وفي (سيمبلين) ما يبدو تكرارا متنوعا لا أمل منه
 يسير نحو فعل عظيم من التوحيد ، وثمة صورتان أخريان لهما أهمية
 خاصة . فالتوحيد الذي لا ينفصم بين المرء وزوجته يرمز له بقول
 (پوستومس) :

تعلقي هنا كالفاكهة ، ياروحي ،
 إلى أن تموت الشجرة . (٢٦٣/٥/٥ - ٢٦٤)

والتوحد الوطني والعالمي يظهر في صورة شديدة التأثير في :
 الأرزة الفخمة ، ياسيمبلين الملك ،
 تمثل شخصك : والغصون المبتورة تشير
 إلى ولديك : اللذين سرقهما بيلاريوس ،
 وحسبا من الأموات سنين طويلة ، قد انتعشا الآن ،
 وعادا إلى الأرزة الملكية ، ونسلهما
 يعمدُ بريطانيا بالسلام والخير العميم .
 (٤٥٤/٥/٥ - ٤٥٩)

وفي هذا يشير صراحة إلى أن أنواعا من التوحد قد تم بلوغها . في أول
 الأمر ثمة عدد من الأمثلة : (پوستومس) و (ايموجين) ؛ (ايموجين)
 و (سيمبلين) ، (ايموجين) والأميرين ، (سيمبلين) والأميرين

(سيمبلين) و(بيلايوس) بريطانيا وروما . والتحليل العجيب في
 الفصول الأولى قد تقلص الآن وأصبح أكثر سهولة ، ويمكن القول ان في
 هذا ما يكفي . لكن شكسبير لا يقتنع حتى يضم جميع هذه الاتحادات
 المستقلة تحت مظلة اتحاد واحد ، وحتى يقدم « رؤيته » عن الوحدة في
 أكمل وأنجح صورة ، فعندما تتوضح العلاقة العائلية ، يتخذ مفهوم هذه
 العلاقة بأكمله صورة أكثر تحديدا . يعلن (سيمبلين) عن نفسه انه « أم
 لثلاثة مواليد » (٣٧٠/٥/٥) . ثم يبدأ في استجواب هؤلاء الثلاثة
 كأنهم واحد :

LXXXIII أين ؟ كيف عشت ؟

ومتى التحقت بخدمة أسيرنا الرومي ؟
 كيف افترقت عن اخوتك ؟ كيف اجتمعت بهما أولا ؟
 (٣٨٧ - ٣٨٥/٥/٥)

ولنا أن نلاحظ « ما دفعكم أنتم الثلاثة إلى المعركة » (٣٨٩/٥/٥)
 إلى جانب « وتبادل النظرات يعم الجميع » (٣٩٧/٥/٥) . والأهم من
 ذلك كلماته في مخاطبته (بيلايوس) : « أنت أخي ، وسبقى هكذا إلى
 الأبد » (٤٠٠/٥/٥) وكلام (ايموجين) إذ تخاطب (بيلايوس)
 أيضا : « أنت والذي كذلك (٤٠١/٥/٥) . وتعقيد الأحداث السابقة
 يضيق حتى يغدو أولا « العفو للجميع » (٤٢٣) ثم :
 أصابع ذوى الجلال فى العلى تنسق
 «تتأغم هذا السلام . (٤٦٧/٥/٥ - ٤٦٨)

وبعده : قيصر الامبراطور ، سيضم من جديد
 سلطانه إلى جانب سيمبلين الوهاج .
 (٤٧٦ - ٤٧٥/٥/٥)

رمزية الطيور تتخذ نفس المسار من الوحدة الروعوية ، ولو أن هذا المسار أقل وضوحا بالنسبة لنا مما كان ممكنا لجمهور شكسبير الأول . وقد نلاحظ ان سيمبلين يستثنى من سلسلة من رموز الطير ، ويشبه أخيرا بشجرة الأرز ، كما يشبه الشمس . والشجرة والشمس رمزان مهمان لانهما يرتبطان من قريب بالعنقاء (ايموجين) الجالسة على عرشها فوق شجرة في (هليوبوليس) مدينة الشمس . والطبيعة الدقيقة لشجرة العنقاء غير واضحة وتثير بعض الحيرة ^(١٨) ، لكن الناس في عصر اليزابيث ، بما لديهم من مفهوم المراتب التي تجرى في جميع الأشياء المخلوقة ، كانوا على استعداد لوضع عرش العنقاء فوق ملك الأشجار ، شجر الأرز . ويوضح ذلك (وليم سميث) في واحدة من غنائياته :

LXXXIV العنقاء الجميلة التي تنجها بلاد العرب الخصيبة ،

عندما يختم مأساتها الزمان الغشوم ،

لا تعود تختنذي بأشعة الشمس الساطعة :

بل تكدس أكواما من أعواد الطيوب ،

وفوق شجرة أرز سامقة شامخة ،

تحرق نفسها بما تنزل من السماء .

فاتحاد ايموجين مع سيمبلين ، هو كذلك اتحاد العنقاء مع « الشجرة العربية الفريدة » ، ومن ثم اتحاد الطائر بالشمس . وعودة ابني (سيمبلين) كذلك تتفق تماما مع أسطورة العنقاء ، لأن الشجرة يابسة تستعيد نضارتها بسر من الأسرار . وقد يكون ضربا من التوهم القول بوجود أية علاقة بين البخور المتصاعد من المعابد في المسرحية وبين قربان النار من جانب الطائر العربي ، لان التناظرات فيها ما يكفي من القوة دون هذه . إذ كما قال (سر أوزبرت ستويل) في بحثه بعنوان (جذور الشجرة العربية الفريدة) : « ليس ثمة من شك ، إذا استعلمنا

عبارة شائعة هذه الأيام ، ان شكسبير كان « مهوسا بالعنقاء » إلى حد بعيد .

ان أسطورة العنقاء ذات منظريات واسعة ، وهذه يمكن تطبيقها على مسرحية (سيمبلين) حسب هوى الباحث . والخطر في ذلك إمكان نشوء ضباب من الروحانية يزيغ البصر . ان أغنية الزفاف الماورا - طبيعية الكبرى التي نظمها شكسبير بعنوان « العنقاء واليمام » قد تلقي بعض الضوء على مغزى الرمزية في (سيمبلين) ، لكن تلك القصيدة عرضة لعدد كبير في التأويلات بحيث تغدو قيمتها التوضيحية موضع شك . فرموز العنقاء في تلك القصيدة هي رموز توحيد ولا شك ، وهي قبل المسرحية تمجد الحب بوصفه القوة التي تجمع أنواع التوحيد في واحد . وفي القصيدة أبيات يمكن انطباقها على (پوستومس) و (ايموجين) :
لقد أحبا حب اثنين ،

يصدر في الجوهر عن واحد ،

اثنان متميزان ولا انفصام

فقد قتل في الحب العدد . (٢٥ - ٢٨)

والسير معا باتجاه وحدة واحدة يتم التعبير عنه ، ولوبشيء من الغموض ، في :

احتار العقل في أمر ذاته ،

وقد رأى الفرقة في اتحاد ،

هما لبعض وليس الواحد الآخر ،

السيط أضحى في غاية التعقيد .

(٤١ - ٤٤)

LXXXV الانشغال ، وهو هنا على نطاق أضيق ، يبدو متصلا بوحداية

العقل والجسد ، وحدانية الزوج والزوجة ووحدانية الكثير ، وهكذا الأمر في (سيمبلين) . إذا كانت القصيدة تعنى بزواج الحبيين أو موتهما هو أمر موضع جدل . في مسرحية (صاع بصاع) يقول الدوق مخاطبا (كلاوديو) ان الموت هو الذى يجعل هذه الخلافات مستوية . لكن (سيمبلين) تحل المسألة ، وشكسبير نفسه هو الذى يوحى بأن انحلال الكثير فى الواحد يمكن أن يتم ضمن نسق الحياة نفسه .

وليس من المبالغة القول ان (سيمبلين) فى نهايتها تكتسب مغزى يمتد إلى ما بعد أي ستار ختام أو إعلان بخروج الممثلين . وثمة ، بكل بساطة ، شيء فى هذه المسرحية يمتد « بعد البعد » والذي تبقى قيمته النهاية أكثر مما يجري على المسرح هو رؤية شكسبير - رؤية الوحدة حتما ، ربما رؤية الفردوس الأرضي ، أو مروج السعادة الأسطورية ، بل ربما ، رؤية القديسين . ومهما يكن غير ذلك ، فهي بكل تأكيد رؤية هدوء كامل ، وهو جزء من ذلك السلام الذى يتجاوز الفهم جميعا ، وتأمل فى الجوهر الصلد الذى نجد فيه (ايموجين) و (اياكيمو) والتكفير عن الذنوب والمثل الوطني الأعلى قد تخلّوا جميعا عن امتلاك هوية منفصلة أو معنى فردي .

العنوان الاصلى للمسرحية ·

THE ARDEN EDITION OF THE
WORKS OF WILLIAM SHAKESPEARE

CYMBELINE

Edited by :
J. M. NOSWORTHY

LONDON
METHUEN AND Co. Ltd.
HARVARD UNIVERSITY PRESS
CAMBRIDGE, MASSACHUSETTS

شخصيات المسرحية

CYMBELINE	: ملك بريطانيا .	سيمبلين
CLOTEN	: ابن الملكة ، من زوج سابق .	كلوتن
POSTHUMUS	: سيد ، زوج ايموجين .	پوستومس ليوناس
BELARIUS	: نبيل منفى ، يتخفى تحت اسم موركان .	بيلاريوس
GUIDERIUS	: ابنا سيمبلين ، يتخفیان تحت اسم بوليدور	{ كيديريوس آرفيراكوس }
ARVIRAGUS	: وكادوال ، وكأنهما ابنا موركان .	
PHILARIO	: صديق پوستومس	فيلاريو
IACHIMO	: { صديق فيلاريو } { إيطالبان }	اياكيمو
CAIUS LUCIUS	: لواء فى القوات الرومية .	كايوس لوكيوس
PISANIO	: خادم پوستومس .	پيزانيو
CORNELIUS	: طبيب .	كورنيليوس
PHILARMONUS	: عرّاف .	فيلارمونوس
A ROMAN CAPTAIN	:	نقيب رومي
TOW BRITISH CAPTAINS	:	نقبیان بريطانيايان
A FRENCHMAN	: صديق فيلاريو .	فرنسي
TWO LORDS OF CYMBELINE'S COURT	: نبيلان من بلاط سيمبلين .	نبيلان من بلاط سيمبلين
TWO GENTLEMEN OF THE SAME	: سيدان من البلاط .	سيدان من البلاط
TWO GAOLERS	:	سجانان
QUEEN	: زوجة سيمبلين .	الملكة
IMOGEN	: ابنة سيمبلين من زوجة سابقة .	ايموجين
HELEN	: وصيفة فى خدمة ايموجين .	هيلن

نبلاء ، سيدات ، شيوخ روميون ، نواب ، هولندي ، أسباني ،
موسيقيون ، ضباط ، نقباء ، جنود ، مراسلون ، وخدم آخرون .
أطراف

Lords, Ladies, Roman Senators, Tribunes, a Dutchman, A Spaniard,
Musicians, Officers, Captains, Soldiers, Messengers and other Atten-
dants.

APPARITIONS

الفصل الأول

المشهد الأول - بريطانيا - قصر سيمبلين

- يدخل سيدان -

السيد الأول : لا تكاد ترى امرأ غير عابس : فأمزجتنا
لم تعد تنقاد للأفلاك أكثر مما تفعل حاشيتنا
وهى تحكى تجهّم المليك^(١) .

السيد الثانى : ولكن ما الذى حدث ؟

السيد الأول : ابنته ، ووريثه مملكته (التى

أرادها لابن زوجته الوحيد - وهى أرملة ٥٠٠٠
تزوجها مؤخرًا) قد نزلت بنفسها

إلى يد فقير ، لكنه سيّد كريم . وقد تزوجت ،

ونفى زوجها ، وهى حبيسة ، ركل شئ

يغلفه الحزن ، وأحسب أن المليك

قد مشه الحزن فى الشغاف .

السيد الثانى : ومن غير المليك ؟ ١٠٠٠٠

السيد الأول : ذاك الذى خسرها أيضا : ومثله المليكة ،

التي كانت شديدة الرغبة بهذا الزواج ، ولكن ليس بين
الحاشية ،

التي تميل منها الوجوه حيث تميل

نظرات المليك ، من لا يكتنّ فى قلبه

سرورا تجاه ما يقطّب نحوه الجين .

السيد الثانى : ولم ذلك ؟ ١٥٠٠٠

السيد الأول : ذاك الذى لم يحظ بالأميرة مخلوق

أسوأ من سيء الذكر . وذاك الذى غنمها

(أقصد ، الذى تزوجها ، رجل طيب ، ومن المحزن

انه قد نفى بسبب ذلك) . وهو امرؤ

عليك أن تجوب أرجاء الأرض جميعا ٢٠٠٠٠

بحثا عن شبيه له ، ولسوف تجد قصورا

لدى كل من يقف إلى جانبه . واني لا أحسب

حسن مظهر ولا طيب مخبر كهذين

قد اجتمعا لرجل ، كما اجتمعا له .

السيد الثانى : انك تسرف فى القول .

السيد الأول : انما أتوسّع ، ياسيدي ، فى حدود ما هو عليه ،

٢٥٠٠٠

اجمع خصاله ، وأقصر فى الكشف

عما يستحقه من فضل .

السيد الثانى : ما اسمه وما نسبه ؟

السيد الأول : لا أستطيع التوصل إلى منبته : والده

كان يدعى سيكيلوس ، الذى ازداد مجدا

يوم حارب الروم فى صفوف كاسييلان ، ٣٠٠٠٠

لكنه نال القابه من يد تينانتىوس ، الذى

بلغ تحت لوائه مجدا ونصرا مؤزرا :

فاستزاد بذلك لقب ليوناتس :

وكان له (إلى جانب هذا السيد الذى ذكرنا)

ابنان غيره ، شهدا حروب تلك الأيام ٣٥٠٠٠

وقضى كل منهما شاهرا سيفه ، فما كان من الوالد ،

وقد نال منه العمر وحب الخلف ، إلا أن استسلم

للحزن

ففضى نجه ، ومالبث امرأته الطيبة ،
وكانت حاملا بهذا الكريم (الذي نتحدث عنه) حتى
توفيت

ساعة مولده . فأخذ الملك الطفل ٤٠٠٠٠
تحت جناحه ، ودعاه بوستومس ليوناتس^(٢) ،
وقام على تربيته وجعله من أهل بيته ،
ويسر له من معارف ذلك الزمان
كل ما كان بوسعه أن ينال ، فكان يعبّ منها
كما نتشق نحن الهواء ، يتلقاها فتثمر لساعاتها ٤٥٠٠٠
حتى بلغ النضج قبل الأوان : وعاش في البلاط
موضع مديح ومحبة (وهو أمر نادر الحدوث) ،
وكان قدوة للشباب ، ولسواهم
كان مرآة يرون إليها ، وعند ذوى الوقار
كان فتحى يهدي الطائشين ، أما التى اصطفاه ،
٥٠٠٠٠

(وهو الآن منفي من أجلها) فإن علوّ قدرها
يفصح عما تكنّ له من احترام ، وفضيلته
التى حملتها على اختياره توضح بحق
أى نوع من الناس هذا الرجل .

السيد الثاني : انى لأجله ،

حكما على روايتك عنه . ولكن قل لي رجوتك ،
٥٥٠٠٠

أهى وحيدة المليك ؟

السيد الأول : هى وحيدته .

فقد كان له ابنان (ان كان فى ذلك ما يستهوى سمعك ،

فاصغ إليه) أكبرهما في الثالثة من عمره ،
والآخر في لفائف القماط ، ومن غرفة الحضانة
سرقا ، وحتى هذه الساعة لا سبيل إلى معرفة ٦٠ ٠٠٠
ما حل بهما .

السيد الثاني : وكم مضى على ذلك من زمن ؟

السيد الأول : عشرون سنة تقريبا .

السيد الثاني : ما أغرب أن يسرق ابنا ملك هذه الصورة ،
وان تكون حراستها بهذا التراخي ، والبحث بهذا البطء
بحيث لم يعثر لهما على أثر !

السيد الأول : مهما يكن من غرابة الأمر ، ٦٥ ٠٠٠

أو يكن الإهمال مدعاة للسخرية ،

فان الأمر صحيح ياسيدي .

السيد الثاني : أنا واثق مما تقول .

السيد الأول : علينا أن ننسحب . لقد أقبل السيد ،

ومعه المليكة ، والأميرة . (يخرجون)

المشهد الثاني - المكان نفسه

- تدخل الملكة ، ومعها بوستومس وايموجين -

الملكة : كلا ، كوني على ثقة أنك لن تجديني ، يا ابنتي ،

على ما عرف من سوء أغلب زوجات الآباء ،

أضمر الشرّ نحوك . انت سجينتي ، لكن

سجّانك سيسلمك المفاتيح

التي تغلق عليك محبسك . أما أنت يابوستومس ،

٥ ٠٠٠

فسرعان ما أقوى على استمالة المليك عما آذاه ،

سأغدو المنافعة عنك : والحق ، بما تزال
نار الغضب تتأجج فيه ، ومن الخير لك
ان تلين أمام حكمه ، وتذرع بالصبر
على قدر ما تمليه عليك حكمتك .

١٠٠٠٠

: اكراما لرفعتك ،

بوستومس

سأرحل الليلة من هنا .

: أنت تدرك الخطر .

الملكة

سأبحث عن منعطف في أرجاء الحديقة ، مشفقة
على غصص حبيس العواطف ، ولو أن الملك
قد أمر ألا تجتمعا في حديث . (تخرج)

: أواه

أيموجين

ياجملة الرياء ! ما أقدر هذه الطاغية ١٥٠٠٠
على الدغدغة حيث تقصد الايلام ! يازوجي الأعز
أنا أخشى غضب والدي قليلا ، لكنني
(إذ أرعى واجبي المقدس دوما) لا أخشى
ما يمكن أن يترك هياجه عليّ . عليك أن ترحل ،
وسأبقى أنا هنا أنحمّل كل ساعة شواظ ٢٠٠٠٠
عيون غاضبة : لا يخفف من عبء الحياة عليّ
سوى أن في العالم هذه الجوهرة ،
التي قد أراها ذات يوم .

: مليكتي ، مولاتي :

بوستومس

أواه سيدتي ، كفي عن البكاء ، وإلا كشفت
عما تضمّ جوانحي من ضعف أكثر ٢٥٠٠٠
مما يليق بالرجال . سوف أبقى

أصدق زوج تعهد بالاخلاص .
مقامي في روما ، في دار فيلاريو
الذي كان صديقا لوالدي ، وأنا
لا أعرفه إلا من الرسائل ، اكتبني إلي هناك ، يامليكتي
٢٠٠٠٠

وبعيني سأشرب الكلمات التي ترسلين ،
ولو كان الحبر مصنوعا من المראה .
- تعود الملكة -

الملكة : أوجز ، أرجوك :
لو قدم الملك ، فلسوف أجرّ على نفسي ما لا أعرف
مقداره من سخطه : (جانبا) ومع ذلك سأحمله
على السير بهذا الاتجاه : أنا لا أسيء إليه يوما ٥٠٠٠
دون أن يتقبل اساءاتي ، حفاظا على المودة :
يدفع ثمننا غاليا لقاء مضايقتي . (تخرج)
: لو أنا جعلنا الوداع
بوستومس

يطول على قدر ما تبقى لنا في العمر ،
لازداد ساعة البين كراهية . وداعا !
: لا ، بل تريت قليلا :
أيموجين

لو كنت راحلا من أجل نزهة ،
لكان مثل هذا الوداع ضئيلا . انظر يا حبيبي ،
هذه ماسة كان لأمي ، خذها يا فؤادي ،
ولكن احتفظ بها حتى تطلب زوجة أخرى ،
يوم تموت أيموجين .

: كيف ، كيف ؟ أخرى ؟
بوستومس

أيتها الآلهة الرحيمة ، هبيني التي عندي وحدها ،
واحجزني توّدي عن سواها
بأكفان الموت ! ابق ، هنا ،

(يضع الخاتم في أصبعه)
إذا استطاع الحس أن يبقى : وانت يا أحلى الجميلات ،
يا من قدّمت نفسي الضئيلة من أجلها ٥٠.٠٠٠
فكانت خسارتها الأفدح ، بما دون ذلك أيضا
مازلت أنا الرابع . لأجلي ضعي على معصمك هذا ،
انه قيد حب ، وسأقيد به
أحلى السجينات . (يضع سوارا حول معصمها)
: أيتها الآلهة !

أيموجين

متى سنلتقى ثانية ؟

- يدخل سيمبلين مع بعض النبلاء -

٥٥.٠٠٠ : ياويلتي ، المليك !
: أنت يا أرذل مخلوق ، ولّ عني ، أغرب عن وجهي !
لو عدت بعد هذا الأمر تثقل على البلاط .
بحطّة قدرك ، فسوف تموت . أغرب !
انت تسمم وجودي ..

بوستومس

سيمبلين

: حَتِّكَ الآلهة ،

بوستومس

٦٠.٠٠٠ وباركت البقية الطيبة في البلاط !
أنا راحل (يخرج)

: ليس في الموت طعنة

أيموجين

أشدّ من هذه إيلاما

: آه أيتها المخلوقة الخائنة ،

سيمبلين

- التي كان عليها أن تعيد لي شبابي ، لقد أثقلتِ
كاهلي بعبء سنين !
أيموجين : أتوسّل إليك سيدي ،
٦٥٠٠٠ ألا ترهق نفسك بهذا الغيظ ،
فأنا لم أتسبّب في غضبك ، فإن زاد قليلا
قضى على كل الأوجاع والمخاوف .
سيمبلين : فقدت النعمة ؟ والطاعة (٣) ؟
أيموجين : فقدت الأمل ، وأنا يائسة ، لذلك فقدت النعمة .
سيمبلين : في أن تنالي ابن مليكتي الوحيد !
أيموجين : يا لها من بركة انني لم أنله ! لقد اخترتُ نسرا ، ٧٠٠٠٠
وتخطّيت حدأة .
سيمبلين : لقد أخذت شحاذا ، كان سيجعل عرشي
مجلس خسة .
أيموجين : كلا ، بل قد أضفيتُ
عليه بريقا .
سيمبلين : آه يارديثة !
أيموجين : سيدي ،
٧٥٠٠٠ إنها غلطتك انني أحببت بوستومس
لقد انشأته رفيق صباي ، وهو
رجلٌ تتمناه كل امرأة : يفضلني
بما يقرب ما دفع من ثمن .
سيمبلين : ماذا ؟ أجنونة أنت ؟
أيموجين : تقريبا ، سيدي : عافتي السماء ! ليتني كنت
ابنة راعي بقر ، وليوناتس ٨٠٠٠٠

سيمبلين

ابن جازنا الراعي !
: أنت مخلوقة حمقاء ! .

- تعود الملكة -

لقد اجتمعنا ثانية : لقد فعلت
عكس ما أمرنا به . أبعدني عني ،
وغلّقي دونها الأبواب .

الملكة

: رجوتك صبرا . إهدئي

يا ابنتي العزيزة ، اهدئي ! - مولاي الحبيب ، ٨٥٠٠٠
هلاً تركتنا وحدنا ، وسلوت عنا قليلا
على قدر ما تستطيع .

سيمبلين

: كلا ، دعيها تذوي

نقطةً نقطةً كل يوم ، وعندما تبلغ الشيخوخة
تموت من هذا الخيال . (يخرج سيمبلين والنبلاء)
: واخجلته ! صبرك عليها !
- يدخل بيزانيو -

الملكة

ها هو خادمك . ماذا وراءك يا غلام ؟ ما الخبر ؟
٩٠٠٠٠

بيزانيو

: مولاي ابنك شهر سيفه بوجه سيدي .

الملكة

: ها ؟

وآمل إن لم يحدث أي سوء ؟

بيزانيو

: كاد أن يحدث ،

لولا أن سيدي كان يميل إلى الملاعبة دون القتال ،
ولم ينل منه الغضب : وقد فرّق بينهما
بعض من شاهدهم من الرجال .

الملكة : لشدّ ما يسرني ذلك . ٩٥٠٠٠

أميجين : ابنك من رهط والدي ، ويلتزم جانبه
إذ يشهر السيف على منفيّ . ياله من شجاع !
وددت لو كانا في مكان مهجور معا ،
وأنا على مقربة ، ويبدى ابرة لاشكّها
في الذي يتراجع . لماذا عدت من رفقة سيدك ؟
١٠٠٠٠٠

بيزانيو : بناءً على أمره : فهو لم يسمح لي
أن أوصله إلى المرفأ : وترك معي هذه التعليمات
عما يمكن أن يصدر لي من أوامر ،
إذا مارغبتي في استخدامي .
الملكة : لقد كان هذا :

بيزانيو : خادمتك المخلص : وأراهن بشرفي
انه سيبقى كذلك .
الملكة : بكل تواضع أشكر رفعتك .
أميجين : أرجو أن نسير قليلا .
بيزانيو : بعد حوالي نصف ساعة من الآن ، أرجو أن تكلمني ،
وقد ترحل (في الأقل) لمقابلة مولاي هناك .
١١٠٠٠٠ : أما الآن فبوسعك الانصراف .

المشهد الثالث - المكان نفسه

- يدخل كلوتن ومعه نبيلان -

النبيل الأول : سيدي ، أنصحك بتغيير قميص ، لأن
عنف ما فعلت جعلك ترشح بالبخار كما الضحية :
حيث يخرج هواء ، يدخل هواء : وليس من هواء

- خارج جسمك يضارع في الطيب ما تنفث منه .
 كلوتن : ان كان قميصي ملوثاً ، فلاغيره . ترى ٥٠٠٠
 هل أذيتَه ؟
- النبل الثاني : (جانباً) كلا الحق : ما أذيتَ سوى صبره .
 النبل الأول : أذيتَه ؟ جسمه جثة نافذة ،
 ان لم يصبه أذى . وهو ممرّ سالك للسيوف ،
 ان لم يصبه أذى ١٠٠٠٠
- النبل الثاني : (جانباً) سيفه كان مدينأً ، لذا فقد سلك
 الشوارع الخلفية^(٤) في المدينة .
 كلوتن : النذل لم يقف بوجهي .
 النبل الثاني : (جانباً) : كلا ، بل واصل الهروب قُدمأً ،
 نحو وجهك . ١٥٠٠٠
- النبل الأول : يقف بوجهك ؟ أنت تقف على كفاية من أرض
 تملكها : لكنه أضاف إلى مائتك ، دفعك إلى
 مساحة أخرى .
- النبل الثاني : (جانباً) إلى مساحات صغرى ، عدد ما يوجد من
 محيطات .
 كلاب ! ٢٠٠٠٠
- كلوتن : تمنيت لو لم يحجزوا بيننا .
 النبل الثاني : (جانباً) ليتهم لم يفعلوا ، حتى تقيس
 إلى أى مدى بلغتْ حماقتك وانت ملقى على الأرض
 كلوتن : ثم أنها تقع في حب هذا المخلوق ،
 وترفضني ! ٢٥٠٠٠
- النبل الثاني : (جانباً) إذا كان اختيار سواء السبيل خطيئة ،

فقد حَقَّتْ عليها اللعنة .

النبيل الأول : سيدي ، لقد طالما أخبرتك أن جمال مظهرها لا ينمُّ عن راحة عقلها . هي كوكب في الحسن ، لكنِّي لم أَرِ الكثيرَ من توهج ذكائها .

النبيل الثاني : (جانباً) أنها لا تشعُّ على حمقى .

لثلا يؤذيها انعكاس الشعاع .

كلوتن : هلمُّ بنا ، سأعود إلى حجرتي . تمنيتُ

لوجرى بعض الأذى !

النبيل الثاني : (جانباً) أنا لا أتمنَّى ذلك ، إلا إذا كان الأمر ٣٥٠٠٠

سقوط حمار ، وهو ليس بالأذى الكبير .

كلوتن : أتذهب معنا ؟

النبيل الأول : أنا في خدمة رفعتكم

كلوتن : هلمُّ إذن ، لنذهب معا ٣٩٠٠٠

النبيل الثاني : حسنا يامولاي (يخرجون)

المفشهد الرابع - المكان نفسه

- تدخل أيموجين ومعها بيزانيو -

أيموجين : ليتك انزعجت على شواطئ الميناء ،

.. وسألت كل شراع : لو أنه كتب ،

ولم أتسلم رسالته ، . لكان في ذلك خسارة ورق

كرحمة نزلت عبثاً . ماذا كان آخر

ما قاله لك ؟

بيزانيو : كان يرّد : مليكتي ، مليكتي ! ٥٠٠٠

أيموجين : ثم لوح بمنديله ؟

بيزانيو : وقبله ياسيدتي .

- أيموجين : يا قماشة لا تحس ، وهي في ذلك أسعد مني !
وذاك كل ما كان ؟
- بيزانيو : كلا ياسيدي : إذ على قدر
ما استطاع أن يبقيني في مجال السمع والبصر
فأميزه عن الآخرين ، بقي ملازما ١٠٠٠٠
سطح السفينة ، ممسكاً بالقفاز أو القبعة أو المنديل
وما زال يلوح ، كما لو أن اندفاعات فكره وحركاته
تريد القول ما أبطأ ما تبتعد الروح ،
وما أسرع ما تبحر السفينة .
- أيموجين : لعلّه صار أمام عينك
بحجم العصفور ، أو أصغر ، قبل أن تغادر ١٥٠٠٠
لتعاود النظر إليه .
- بيزانيو : فعلت ذلك ياسيدي
أيموجين : وددت لو قطعت عروق عيني ، لوفجرتها ،
لكي أنظر إليه ، حتى يتضاءل
المدى فيظهره ناحلا كهذه الابرة :
لكنّ تبعته ، حتى يذوي
إلى حجم فراشة ، إلى نسمة هواء : وبعدها
أدير الطرف نحو البكاء . ولكن يابيزانيو الطيب ،
متى سنسمع أخباره ؟
- بيزانيو : كوني على ثقة ، سيدتي ،
في أول فرصة .
- أيموجين : أنا لم أودّعه كما أرغب ، فقد كان لدي ٢٥٠٠٠
أشياء جميلة أقولها له : أردت أن أخبره

كيف أني سأفكر به في ساعات بعينها ،
أفكر بكذا وكذا : أو أجعله يقسم
ان نساء ايطاليا لن يقدمن
على خيانتى أو خيانة شرفه ، أو أجعله يتعهد ٣٠ ٠٠٠
أن يجتمع بي في الصلوات .
في السادسة صباحا ، وفي منتصف النهار ومنتصف الليل
لأنني سأكون في رحاب السماء وقتها ، وقبل أن
أمنحه قبلة الوداع ، التي وضعتها
وسط حرز من كلمتين ، دخل والذي ٣٥ ٠٠٠
مثل هبوب ريح الشمال الطاغية
فتساقطت براعمنا وتلفّ النّوار
- تدخل وصيفة -

وصيفة : المليكة يامولاتى ،
تطلب رفعتك إلى مجلسها ،
أيموجين : ما طلبت منك فعله : اسرع بانجازه .
سأذهب إلى الملكة .
بيزانيو : سأفعل يامولاتي . (يخرجون) ٤٠

المشهد الخامس - روما - بيت فيلاريو

- يدخل فيلاريو ، أياكيمو ، فرنسى ، هولندي وأسباني -
أياكيمو : صدّقني ياسيدي ، لقد سبقت لي رؤيته في بريطانيا ،
وكان نجمه في صعود حينذاك ، وكان ينتظر له أن
يبلغ منزلة رفيعة منذ أن بدأ السير في ذلك
الطريق . ولكني يومذاك ما كنت لأنظر إليه
بكبير اعجاب ، حتى لو كان مسرّداً يفصل في ٥ ٠٠٠

- مواهبه كان قد وُضع على منضدة بجانبه
وكان عليّ أن أتابع التفصيلات فيه .
: أنت تتحدث عنه يوم لم يبلغ ما بلغه
الآن فصار على ما نراه
١٠٠٠٠ في المظهر والمخبر
الفرنسي : لقد رأيته في فرنسا : كان لدينا الكثير
من يستطيع التحديق في الشمس
بعينين لا تطرفان كعينيه .
إياكيكو : مسألة زواجه بابتة مليكة ،
١٥٠٠٠ التي تشيد بها أكثر مما تشيد به ،
تضفي عليه الكثير (لاشك عندي)
وتبالغ في الأمر .
الفرنسي : ثم هناك مسألة نفية .
إياكيكو : بلى ، وما يشيد به أولئك الذين يتباكون
٢٠٠٠٠ تحت لوائها على ذلك الفراق المحزن
فيتبارون في تعظيمه ، من أجل تدعيم .
قرارها ، وهو ما يسهل الاطاحة به بهجوم بسيط ،
بسبب اختيارها شحاذا ، ان لم تقل غير ذلك .
ولكن كيف اتفق انه سيقوم معك ؟
٢٥٠٠٠ كيف تسلّلت إلى معرفته ؟
: والده كان جنديا معي ، وقد كنت
دوما مدينا له ، بما لا يقل عن حياتي .
هاقد وصل البريطاني . ليكن ترحيبكم
به وهو بينكم بما يناسب سادة

٣٠٠٠٠ بمثل مقامكم تجاه غريب بمثل مقامه

- يدخل بوستومس -

أرجوكم جميعا تعرّفوا جيدا على هذا الطبيب ،

الذي أقدمه إليكم بوصفه صديقا نبيلًا

من أصدقائي . أما طيب منبته فسوف يبدو

لكم ، دون أن أسهب في عرض ذلك

٣٥٠٠٠ على مسمع منه .

الفرنسي : سيدي ، لقد تعرّفنا على بعضنا في أورليانز

بوستومس : منذ أن غدتُ مديناً لألطفائك

التي سأبقى دوما أوفيها لك ، وأقدّم المزيد .

الفرنسي : سيدي ، إنك تبالغ في مدح ماقدّمت من عون :

٤٠٠٠٠ لقد أسعدني أن صالحت بينك وبين ابن بلدي

كان من المؤسف أن تقع بينكما خصومة ،

وان يحمل بعضكما على الآخر بمثل تلك الخطورة ،

بسبب خلاف بمثل تلك التفاهة .

بوستومس : استميتك عذرا ، سيدي ، فقد كنت يومها في أول

شبابي ، ألتجّب قبول ما يرقى إلى سمعي لئلا يقال

٤٥٠٠٠

اني في مسلكي انما اهتدي بخبرة الآخرين :

ولكن بعد أن استوت أحكامي (إذا

كان لي أن أقول انها استوت) فان خصومتي تلك

لم تكن بالخصومة التافهة .

٥٠٠٠٠ الفرنسي : بلى والحق ، أن يضطر للاحتكام

إلى السيف اثنان مثلكما ، كان يحتمل

أن يُهلك أحدكما الآخر ، أو
أن تهلكا معا .

إياكيمو : هل لنا أن نسأل عمّ كان الخلاف ؟
الفرنسي : لا أرى في ذلك من بأس : كان مجادلة علنية ، ٥٥٠٠٠

يمكن أن تروى (دون إثارة معارضة من أحد)
كانت أشبه بمناقشة ثارت ليلة أمس ،
إذ راح كلّ منا يكيل المديح لـ
وطنه ؛ كان هذا السيد في تلك الليلة

يصرّ (ويقسم اغلظ الايمان) ان حبيبته ٦٠٠٠٠
أكثرهن جمالا ، وفضيلة ، وحكمة ، وعفة ،
واستقامة ، واكتمالا ، وأبعد عن الاغراء
من أفضل سيداتنا في فرنسا .

إياكيمو : تلك السيدة لم تُعد على قيد الحياة ، أو أن رأي
هذا السيّد قد تغيّر الآن ٦٥٠٠٠

يوستومس : انها ما تزال تحتفظ بفضيلتها ، وأنا برأيي .
إياكيمو : يجب ألا ترفعها إلى هذا الحد فوق
نسائنا في ايطاليا

يوستومس : أما وقد أثرتني كما أثارتني في فرنسا ،
فاني لن أتنازل عن شيء مما وصفت ، رغم ٧٠٠٠٠
اعترافي اني أعبتها ، ولست محض صديق .

إياكيمو : بهذا الجمال وهذه الفضيلة - نوع من المقارنة
المتراطة - شيء أجمل وأطيب

من أن يوجد لدى أية سيدة في بريطانيا . إذا
كانت تتفوّق على غيرها ممن رأيت ، كما تتفوق ٧٥٠٠٠

ماستك هذه في بريقها على كثير مما شهدت ،
فلا أعتقد أنها تتفوق على كثيرات : ولكنى لم أر
أندر الماسات طُراً ، ولا أنت رأيت أكثرهن
فضيلة .

بوستومس : لقد مدحتها قدر علوّ شأنها ، كذلك أثنى ماستي
٨٠٠٠٠

إياكيمو : بكم تثنى ؟

بوستومس : بأكثر مما في العالم من مال .

إياكيمو : أما أن تلك الحبيبة النادرة المثال قد ماتت ،

أو أن هناك من يفضلها بقليل .

بوستومس : أنت خطيء : فهذه قد تباع أو تعطى . ٨٥٠٠٠

ان كل ثمة من مال يكفي لشرائها ،

أوفضيلة تستحقها هدية . والأخرى ليست شيئاً

للبيع ، لكنها هدية من الآلهة

إياكيمو : وقد أعطتها الآلهة لك ؟

بوستومس : وبنعماهم سأحتفظ بها . ٩٠٠٠٠

إياكيمو : قد تكون لك بالاسم وحده : ولكنك تدري

أن الطيور الغربية تحوم حول البرك القريبة .

خاتمك هذا قد يسرق ، كذلك السوار الذي

لا يقدر بشمن ، فالأول ضعيف والآخر عرضة

للحوادث ، فاللص البارع (أو قل) ٩٥٠٠٠

العاشق المتمرس ، قد يغامر بكسب الاثنين

أولاً وآخر .

بوستومس : ليس في ايطاليا هذه من عاشق متمرس

يستطيع بلوغ مأرب لدى حبيتي ،
ان كان في احتفاظها بالسوار أوفقدانه ماتدعوه
١٠٠٠٠٠

ضعفا فيها : أنا لا أشك أن لديكم الكثير
من اللصوص ، ومع ذلك ، أنا لا أخشى على خاتمي
: لنذهب عن هذا المكان ياسادة .
فيلايو
بوستومس
بكل سرور ، سيدي ، هذا السيد الكريم
وشكري له ، لا يشعرني بالغبرة ،
١٠٥٠٠٠
لقد انسجمنا من البداية .

: بحديث يطول خمس مرات قدر هذا الحديث ،
أستطيع بلوغ ما أريد لدى مولاتك ، اجعلها
تراجع ، إلى حد الخضوع ، لوتيسر لي مقابلتها ،
ومساعدة من صديق .
١١٠٠٠٠
إياكيكو
بوستومس
: كلا ، كلا .

: أراهن على ذلك بنصف أطياني ،
مقابل خاتمتك ، وهو بنظري يزيد على ثمنها
قليلا : لكنني أضع رهاني على
ثقتك وليس على سمعتها . ولكي أحول ١١٥٠٠٠
دون إيدائك بهذه أيضا ، أغامر بالرهان
ضد أية سيدة في العالم .

: أنت على ضلال كبير إذ تدفع بهذه القناعة ،
ولاشك عندي أنك ستتحمل ماتستحقه
جراً مغامرتك .
١٢٠٠٠٠
إياكيكو
: وما ذلك ؟

- بوستومس : الخيبة : ولو أن مغامرتك (كما ندعوها)
تستحق أكثر ، العقوبة كذلك .
- فيلااريو : ياسادة ، يكفي إلى هذا الحد ، لقد ثارت الأمور فجأة ،
فدعوها تموت كما ولدت ، وأرحو أن تزيدوا ١٢٥ ٠٠٠
تعرفا على بعضكم .
- إياكيمو : أتمنى لو وضعت أملاكى وأملاك جيراني
ضمانا على ماراهنت عليه !
- بوستومس : أية سيدة تريد أن تهاجم ؟
إياكيمو : صاحبتك ، التي تحسبها في الاخلاص واقفة ١٣٠ ٠٠٠
في حرز أمين . أراهنك بعشرة آلاف ذهبية^(٥)
مقابل خاتمك بآني ، إذا يسرت لي دخول البلاط
الذي تقيم فيه سيدتك ، لن أحتاج لأكثر من
مقابلة وثانية ، وبعدها سأعود
من عندها بسمعتها الشريفة تلك ، التي ١٣٥ ٠٠٠
تظنها في حصن مصون .
- بوستومس : سأراهن مقابل ذهبك بذهب يعذله :
خاتمي عزيز لديّ عزة أصبعي ، فهو جزء منه .
- إياكيمو : أنت صاحبها ، ومن هنا تعقلك . لئن
دفعت قنطارا ثمن مثقال من جسم النساء ، فلن
١٤٠ ٠٠٠
- تستطيع حفظه من الفساد ، ولكني أرى فيك مسحة
من ديانة ، إذ أنك تخاف .
- بوستومس : هذا من عبث اللسان فيك : آمل أن يكون
لديك مقصد اسمي .

- إياكيمو : أنا مسئول عن أقوالي ، وأتحمل
١٤٥٠٠٠ نتيجة ما يقال ، أقسم على ذلك .
- بوستومس : أتقسم ؟ إذن سأعير ماستي حتى
تعود : لنأخذ على ذلك الموائيق
بيننا . مولاتي تتفوق بفضيلتها
على أقصى ما يبلغه تفكيرك الخبيث أتحداك ١٥٠٠٠٠
في هذا الأمر : وهذا خاتمي .
- فيلاريو : لن أحسبه رهانا .
إياكيمو : بل هو كذلك ، وحق الآلهة . ان لم آتك
بدليل كاف انني قد استمتعت
بأعز جزء من جسد صاحبك ، فان العشرة ١٥٥٠٠٠
آلاف ذهبية تغدو ملكا لك ، وكذلك ماستك :
وان أخفقت ، وخلفتها طاهرة الذيل
كما وثقت ، جوهرك التي عهدت ، فإن ماستك هذه
إلى جانب ذهبي ستؤول إليك : شريطة
ان أحصل على موافقتك باستماع أوسع ١٦٠٠٠٠
: أنا موافق على هذه الشروط ، ولنسجل الموائيق
بيننا . ولكن أصغ إلى ما أقول :
ان أفلحت في مغامرتك نحوها ، واعطيني
ما يقنعني تماما أنك قد غلبت ،
فأنا لم أغدو عدوا لك ، وهي لا تستحق ١٦٥٠٠٠
شاحتنا . وان بقيت عصية عليك ، ولم
تقدم ما يظهر عكس ذلك ، فإنك جزاء ظنك الخبيث ،
وما أقدمت عليه من تجاوز على عفتها ،

- سوف تجعل السيف بيننا حكماً .
- إياكيكو : هات يدك ، اتفقنا : سوف نثبت هذه ١٧٠ ٠٠٠
 الأموال لدى مسجل قانوني ، ثم أشد الرجال
 إلى بريطانيا ، لثلا تبرد الطبخة
 فنموت من الجوع . سوف أحضر ذهبي ،
 ونسجل شرطي الرهان .
- بوستومس : اتفقنا (يخرج بوستومس وإياكيكو) ١٧٥ ٠٠٠
 الفرنسي : أظن هذا سيقى ؟
 فيلاريو : سنور إياكيكو لن يتراجع . رجاء
 لتبعهما (يخرجون)

المشهد السادس - بريطانيا - قصر سيمبلين

- تدخل الملكة ومعها وصيفات وكورنيليوس -
- الملكة : قبل أن يذوب الندى عن الأرض ، اجتمعن هذه الزهور ،
 أسرعن . من المسئولة عنها ؟
- الوصيفة الأولى : أنا ، يامولاتي .
- الملكة : انصرفن (تخرج الوصيفات)
- والآن يا حضرة الطبيب ، هل أحضرت تلك الأدوية ؟
- كونيليوس : في خدمة رفعتكم ، أجل ، هامى ذي ، يامولاتي :
 ٥ ٠٠٠

(يقدم صندوقاً صغيراً)

ولكن أسأل سمّوكم ، دون تجاوز مني ،
 (فضميري يأمرني بالسؤال) لماذا أمرتم
 باحضار هذه العقاقير السامة الخطرة ،
 التي تسبب الموت البطيء :

الملكة

لكنها رغم بطئها ، قاتلة .
: اني لأعجب ، أيها الطبيب ، ١٠٠٠٠

انك تسألني مثل هذا السؤال . ألم أكن
تلميذتك لزمّن طويل ؟ ألم تعلمني كيف
أصنع العطور ؟ استقطرها ؟ احفظها ؟ بلى ،
بحيث أن مليكتنا العظيم نفسه غالبا ما يلتمس
مني شيئا من هذه العقاقير ؟ أما وقد بلغت هذا الحد
١٥٠٠٠

(إلا إذا كنت تسيء الظن بي) أليس من المناسب
أن أتوسّع في معرفتي
بتجارب أخرى ؟ سأختبر آثار
عقاقيرك هذه على مخلوقات كالتي
نحسبها دون ما يدفع لقتلها (وليس بنها بشر) ٢٠٠٠٠
لكي اختبر مفعولها ، وأطبق
ما يخفف من أثرها ، وبذلك أتعرف
على فوائدها المختلفة وعلى آثارها .

كورنيليوس

: ياصاحبة الرفعة

ان هذه الأفعال ستورثك قساوة في القلب :
ثم ان رؤية هذه الآثار سوف يؤدي ٢٥٠٠٠
إلى الاشمئزاز والعدوى .

الملكة

: كن مطمئنا

- يدخل بيزانيو -

(جانبا) ها قد أتى وغد منافق ، وبه سوف أبداً : أنه
من رهط مولاه ، وعدو لابني . كيف الحال

بابيزانيو؟

أيها الطبيب، انتهت مهمتك الآن، ٣٠.٠٠٠
اذهب في سبيلك .

كورنيليوس

: (جانبا) أنا أشك في أمرِك ، مولاتي ،
ولكنك لن تبليغي ما تقصدين من أذى .

الملكة

: (تخاطب بيزانيو) اسمع ، كلمة .

كورنيليوس

: (جانبا) أنها لا تعجبني . فهي تعتقد أنها تملك

سموما كامنة الأثر : وأنا بما تضرع عليم ،

وانى لن أثق بواحدة تحمل ما تحمل هذه من ضغينة

٣٥.٠٠٠

ان تمتلك عقارا يمثل هذه الطبيعة اللعينة .

فما لديها قد يبُلِّد الحواس ويثقلها قليلا ،

وقد تجربَه (مثلا) أول الأمر على القطط والكلاب ،

وبعد ذلك تتدرج صعودا : ولكن

ليس من خطر في ما يؤدي ذلك من مظهر الموت ،

٤٠.٠٠٠

أكثر من تعطيل الحواس إلى حين

لتعود نشيطة منتعشة . وهي مخدوعة

بأثر بالغ الزيف : 'وأنا الأكثر صدقا

سأكون معها بهذا كذوبا .

الملكة

: لا خدمة أخرى ، أيها الطبيب ،

حتى أرسل في طلبك .

كورنيليوس

: بتواضع استأذن بالانصراف . (يخرج) ٤٥.٠٠٠

الملكة

: أتقول أنها ماتزال تبكي ؟ ألا تظن أنها مع الزمن

ستهداً تأثرتها ؟ ثم تسمح للنصائح
 أن تحل محل الحماقات ؟ أعمل جهديك :
 وعندما تأتيني نبأ أنها صارت تحب ابني ،
 سأقول لك فوراً ، أنك غدوت
 ٥٠٠٠٠ عظيماً مثل مولاك : بل أعظم ، لأن
 آماله جميعاً في ركود ، وسُـمِعَتِه
 تلفظ آخر الأنفاس . العودة لا يستطيعها ،
 ولا يقوى على الاستمرار حيث هو : تحويل حاله
 ٥٥٠٠٠ بمثابة استبدال تعاسة بأخرى ،
 وكل يوم يمر يأتي ليهدم
 ما أقامه يوم سابق فيه . ماذا تنتظر ،
 من امريء يعتمد على شيء مائل ؟
 شيء لا يمكن أن يبني من جديد ، وليس له من صديق .
 يقوي ولو على دعمه ؟ (تسقط الصندوق ويلتقطه
 بيزانيو)
 ٦٠٠٠٠ أنت تلتقط
 ما لاتدرك محتواه : لكنك أحسنت صنعا :
 انه شيء صنعته أنا ، أنقذ الملك
 من الموت خمس مرات . لا أعلم لي
 بشيء أكثر منه انعاشاً . بلى ، أرجوك خذه
 ٦٥٠٠٠ أنه عربون خير أفضل
 أعده لك . أخبر سيدتك كيف
 تجربى الأمور حولها : أخبرها ، وكأنك صاحب الفكرة ،
 فكر بما تغامر به من تحول ، ولكن فكر

انك ما تزال تحتفظ بمولاتك ، إلى جانب ابني ،
الذى سوف يرعاك . سأحمل الملك ٧٠ ٠٠٠
على رفعتك إلى أية منزلة ، حسبما
ترغب : ثم أنا نفسي ، أولا ،
أنا التي سيرتك هذا المسار ، ألزمت نفسي
بالتوسيع عليك في المكاسب . ناد لي النساء :
تأمل في كلماتي . (يخرج بيزانيو)
خادم ماكر وفيّ . ٧٥ ٠٠٠

لا سبيل لتغييره : وكيل عن مولاه ،
والذكر لها بأن تحكم أطباق
يدها على يد مولاه . لقد أعطيته شيئا ،
لو أخذ منه لحرماها من العديد
من وكلاء حبيها : وهى من بعد ذلك ، ٨٠ ٠٠٠
إذا لم تغير من مزاجها ، من المؤكد انها
ستدوق منه كذلك .

- يعود بيزانيو مع الوصيفات -

بلى ، بلى : أحستين . أحستين :
البنفسج ، وزهور الموسم ، وزهور الربيع
أحملنها إلى حجرتي . تصحبك السلامة يا بيزانيو ،
تأمل كل كلماتي . (تخرج الملكة والوصيفات)
٨٥ ٠٠٠ : ولسوف أفعل :

بيزانيو

ولكني إذا انقلبت إلى خيانة مولاي الكريم
فلسوف أختق نفسي ، وذاك ما سأفعله بك .
(يخرج)

المشهد السابع - المكان نفسه

- تدخل أيوجين وحدها -

أيوجين

: أب قاس ، وزوجة أب خؤون ،

أحمق يطلب يد سيدة متزوجة ،

تسبب في نفسي زوجها : - أواه ، يا ذلك الزوج ،

ياتاج حزني الأسمى ! يا ثلاثة ينكأون

جراح ذاكره ! لو أن اللصوص مرقوني ، ٥٠٠٠

مثل شقيقي ، لكنك سعيدة : لكن أشد التعاسة

في التشوق للجليل . طوي لأولئك ،

الذين مهمادنت مراتبهم ، حفظوا حدود رغابهم ،

فحسّن مذاق راحتهم . - من القادم ؟ تبّالكم !

- يدخل بيزانيو وإياكيمو -

بيزانيو

: مولاتي ، سيد كريم من روما ،

جاء من عند مولاي برسائل .

: بشراك سيدتي :

إياكيمو

ليوناتس الكريم في أمان ،

ويبلغ رفعتك أطيب تحياته . (يقدم رسالة)

: شكرا سيدي الكريم :

أيوجين

على الرحب والسعة

: (جانبا) كل ما يبدو على ظاهرها غاية في الحسن !

إياكيمو

١٥٠٠٠

لئن كان لها عقل بهذا الصفاء ،

لكانت فريدة كطائر العنقاء ، وأنا

قد خسرت الرهان . يا شجاعة صاحبيني !

ياجرأة سلّحيني من الرأس حتى القدم ،
وإلا حاربت مدبرا
أولّذت بالفرار

٢٠ ٠٠٠

: (تقرأ) أنه واحد من الأكارم وإلى
لطفه أنا مدين إلى الأبد . اكرمي
مشواه بما يستحق ، كما تقديرين

أيوجين

٢٥

ليوناتس
إلى هنا أقرأ بصوت مسموع .

لكن قلبي في الصميم
تسعه البقية ، ويتلقاها بالشكر .

أرحّب بك ، أيها السيد الكريم ، على قدر

مالدي من كلمات ترحيب ، وستجد مثله
في كل ما أستطيع من أفعال

٣٠

: شكرا يا أجل سيّدة .

إياكيمو

تري ، أجنّ الرجال ؟ ألم تعطهم الطبيعة عيونا
يبصرون بها هذه المرفوعة بغير عمد ، وغنيّ غلال
البحر والبر ، ويميزون بها بين
الأفلاك اللاهبة في الأعالي ، وتراثم الحجارة

٣٥ ٠٠٠

على الساحل أحصاها ، ألسنا بقادرين ،

إزاء مناظر بهذا البهاء ، على التفريق ،

بين الحسن والقيبح ؟

: ما الذي يملكك على العجب ؟

أيوجين

: لا يمكن أن نلوم العين : لأن السعادين والقردة ،

إياكيمو

- لو خيّرت بين اثنتين كهاتين ، لمالت نحو هذه ،
 ٤٠٠٠٠
 وأشاحت عابسة عن الأخرى . كما لا يمكن أن نلوم
 العقل :
 لأن البلهاء في قضية حسن كهذه سيتخذون
 القرار الحكيم : ولا هي مسألة ميل طبيعي .
 فالفسوق ، بمواجهة رفعة نفيسة كهذه ،
 ٤٥٠٠٠ يجعل الرغبة تقذف عبثا ،
 لا يسمن ولا يغني من جوع .
 : ما حقيقة الأمر ؟ أيوجين
 : الرغبة الشرهة إياكيمو
 تلك الرغبة النهمة التي لا تشبع ، ذلك الخوض
 الذي يمتليء ويفرغ معا - يفترس الحمل أولا ،
 ثم يسعى وراء القمامة .
 ٥٠٠٠٠ : ماذا ، ياسيدي الكريم ،
 : قد دهاك ؟ هل أنت بخير ؟
 : شكرا ياسيدي ، بخير : إياكيمو
 (يخاطب بيزانيو) أرجوك يا صاحبي ،
 قل لخادمي أن يبقى حيث تركته :
 فهو غريب غريب .
 : كنت في طريقي ، سيدي بيزانيو
 ٥٥٠٠٠ للترحيب به (يخرج)
 : أمولاي بخير ؟ صحته ، أرجوك ؟ أيوجين
 : بخير ، سيدي . إياكيمو

- أيموجين : ويميل إلى المراح ؟ آمل ذلك .
إياكيكو : في غاية البهجة : لا يقصّر في ذلك أبدا ،
فقد بلغ به المراح والانشراح أن صار يدعى ٦٠ ٠٠٠
البريطاني العرييد .
أيموجين : عندما كان هنا
كان يميل إلى الجد ، وفي أغلب الأحيان
من دون سبب .
إياكيكو : لم أره جادا قط .
كان له زميل فرنسي ، واحد
من كرام القوم ، ويبدو أنه كان يعشق ٦٥ ٠٠٠
فتاة فرنسية من موطنه . كان ينفث
الزفرات حرّى ، بينما كان البريطاني البهيج
(أقصد مولاك) يضحك ملء رثنيه صائحا :
« يكاد يمزقني الضحك ، إذ يقال لي أن رجلا يعرف
من التاريخ أو الرواية ، أو من خبرته الخاصة
٧٠ ٠٠٠
ماهية المرأة ، أجل ، ومالا تستطيع
إلا أن تكونه ، ثم يضحي بساعات حريته
من أجل وثائق الخطوبة »
أيموجين : أيقول مولاي ذلك ؟
إياكيكو : أجل ياسيدي ، وعينه غارقتان بالضحك :
ومن الطريف أن نكون بقرية ٧٥ ٠٠٠
ونستمع إليه يسخر من الفرنسي : ولكن تعلم السموات
أن كثيرا من اللوم يقع على بعض الرجال

أيوجين

: آمل انه ليس أحدهم .

إياكيكو

: كلا : لكن ما أغدقت عليه السماء من النعم

مدعاة إلى مزيد من الحمد . فما أسبغ عليه كثير ،
وما لديك منها ، وانت منه ، ما يجل عن الوصف .

٨٠٠٠٠

وأنا إذ يأخذني العجب ، يأخذني
الاشفاق كذلك .

أيوجين

: ما الذي تشفق عليه سيدي ؟

إياكيكو

: اشفق على مخلوقين من كل قلبي

أيوجين

: أنا واحدة منها ، سيدي ؟

أنظر إليّ ، أي عطب تتيّن في

ما يستدر عطفك ؟

إياكيكو

: يا ويلتاه ! ما الذي

٨٥٠٠٠

يحجبني عن الشمس الساطعة ، ويلهيني

في الدياجير بذبالة شمعة ؟

أيوجين

: أتوسل إليك سيدي

أن تعطي اجابات أكثر وضوحا

عن أسئلتني . لم تشفق عليّ ؟

إياكيكو

: لأن الآخرين

٩٠٠٠٠

(كنت على وشك القول) يستغلّون - لكن

الأمر متروك للآلهة أن تنتقم لذلك ،

وليس من واجبي التحدث فيه .

أيوجين

: يبدو أنك تعرف

شيئا عني ، أو أمراً يخصني ، أرجوك ،

بما أن الخوف من تفاقم الأموال غالبا ما يؤدي أكثر
٩٥٠٠٠

من التحقق من سوئها - لأن الشرور المؤكدة
أما أن تستعصي على العلاج ، أو أن معرفتها في حينها
قد توحى بعلاج - أفصح لي
عما يدفعك إلى القول وما يلجئك عنه .
: لو كان لي خدّ كهذا

إياكيمو

أمرغ شفتي عليه : يد كهذه ، تكاد لمستها ١٠٠٠٠٠
(بل كل لمسة منها) ترغم الروح من متحسها
ان يقسم بعين الوفاء : هذه اللماحة التي
تفرض أسارها على العين مني إذا زاغت
فتوقفها وتبعث فيها البريق ، ولوأني (إذ تحق عليّ
اللعنة)

ولغت في شفاه مبتذلة كالدرجات ١٠٥٠٠٠
الصاعدة نحو الكابتول^(٦) : وأطبقت على يدين
زادهما الزيف خشونة (كما زادهما
الكدح) : ثم مال مني الطرف بعين
كافية البريق كذبالة من دخان

تلقمها حثالة من شحوم : إذن لحق ١١٠٠٠٠
ان تجتمع طواعين الجحيم في آن معا
لتواجه مثل هذا القرف .

: أخشى أن مولاي

أموجين

قد نسي بريطانيا .

: ونفسه كذلك . لست أنا

إياكيمو

- المّال إلى نشر الأراجيف ، فأصف
 ١١٥٠٠٠ تعاسة تغيّره : لكن محاسنك
 هي التي تستنطق دخيلتي فتجري على لساني
 ما ينطلق من حديث .
 : لا أريد سماع المزيد .
 : أواه يا أعزّ البشر : مصابك ينال مني الفؤاد
 باشفاق يسلمني للسقام ! سيدة
 ١٢٠٠٠٠ بهذا الحسن ، وربّية مملكة
 تزيد أعظم الملوك ملكا ، تشاركها
 بغايا أجيرات بمال ملكته يداك ،
 مما أغدقت خزائنك ! مغامرات موبوءات
 يتعاطين جميع الرذائل من أجل مال
 يضفي على التّن رونقا . مسلوفاً^(٧) كهذه
 ١٢٥٠٠٠
 قد تسمم حتى السموم ! انتقمي ،
 والافأن التي حملتك لم تكن مليكة ، ولا أنت
 من تلك العترة الطيبة .
 : انتقم !
 كيف لي أن أنتقم ؟ لوصح هذا ،
 (ولي فؤاد أخشي عليه من مسمعين ١٣٠٠٠٠
 قد يتعجّلان في ظلمه) لوصح هذا
 فكيف السبيل لكي أنتقم ؟
 : أيجعلني
 إياكيمو أعيش مثل كهنة دايانا^(٨) ، متسرّبلا بما لا يقي من برد ،

وهو يتقافز من وضعية إلى أخرى ،
على الرغم منك ، وبمال هو مالك - انتقمي .

١٣٥٠٠٠

أنا أضع نفسي رهن مشيئتك العذبة ،
أكثر نبلا من ذلك الخائن مخدعك ،
وسأبقى دوما قريبا من وصالك ،
على ثقة وكتمان .

: أين أنت يا بيزانيو؟

أيموجين

: اسمحي لي أن أقدم خدمتي طبعة على شفيتك

إياكيمو

١٤٠٠٠

: أغرب ، أني لأنكرُ على أذنيّ

أيموجين

أن أقد استمعتا إليك طويلا . لو كنت شريفا
لرويت هذه الحكاية من أجل فضيلة
لا لفرق كالذي تطلب ، دنيئا غريبا .

١٤٥٠٠٠

انت تسيء إلى كريم ، بعيد

عما تقول بُعدك عن الشرف ،
وجئت تتحرّش بسيدة تكنّ لك من الاحتقار
ما تكنّه للشيطان . أين أنت يا بيزانيو !
سيبلغ والدي المليك

بما تجرأت عليه : فلو كان يظن من المناسب

١٥٠٠٠٠

أن يعث في بلاطه غريب وقح
كما يعث في ماخورة رومي ، ثم يعرض
فكره الكريه علينا ، فانه يحكم في بلاط

لا يهتم به إلا قليلا ، ولديه ابنة
لا يحترمها على الاطلاق . أين أنت ، بيزانيو !

١٥٥٠٠٠

إياكيمو

: ياسعدك باليوناتس ! بوسعي القول :

أن الثقة التي وضعتها سيدتك فيك
تستحق ثقتك بها ، وطيبك البالغ الكمال
يسوّغ ثقتها الأكيدة . يبارك لكما بطول العمر !
سيدة ، لأكرم سيّد ، لم تعرف مثيله

١٦٠٠٠٠

بلاد ، وانت ، ياسيدته ، لست إلا
قرينة لأكرم الأكرمين . التمس منك المَعذرة .
لقد تكلمت بهذا لأعلم إن كان الرباط بينكما
عميق الجذور ، مما يجعل مولاك
على ما هو عليه ، لك دوما : فهو الأسمى

١٦٥٠٠٠

في أخلص السلوك ، ذوسحر ظهور
يجتذب جماعات بأكملها إليه :
وقلوب الناس جميعا نصفها يهفو إليه .
: أصلحت قليلا .

أيموجين

: يتخذ مجلسه بين الناس كمن تتزل من عل^(٩)

إياكيمو

١٧٠٠٠٠

وله سيّاء من شمم تعلو به
فوق سيّاء البشر . لا تغضبي ،
يا أميرة جلييلة الشأن ، انني غامرت
ان أجرب فيك تصديق رواية زائفة نَجَمَ عنها
توكيد يتوّج رأيك المصيب

١٧٥٠٠٠ ، في اختيار سيّد نادر المثال ،
تعليمين أنه لن يضلّ سواء السبيل . فما أكرنّ له من حب
حملني على استشارتك بهذا الشكل ، لكن الآلهة جعلتك
(خلافا للأخريات) رابطة الجأش . التمس عفوكم .
: لا بأس عليك ، سيدي . تصرّف في القصر كأنك في
دارك

أيموجين

: أقدم شكري بكل تواضع . لقد كدت أنسى

إياكيمو

١٨٠٠٠٠

ان التمس عطوفتك في طلب صغير ،
لكنه ذوشأن ، وينطوي على أهمية :
مولاك ، وأنا ، وأصدقاء نبلاء آخرون
قد ساهموا في الأمر .
: وما ذاك ، رجاء ؟

أيموجين

: بضعة من الروم بيننا ، ومعهم مولاك ١٨٥٠٠٠
(وهو زينة القوم جميعا) قد ساهموا بمبالغ
لشراء هدية للامبراطور :

إياكيمو

وأنا (الوكيل عن الآخرين) قد جهزتها
في فرنسا : وهي آنية نفيسة الصنع ، وجواهر
بارعة نادرة المثال ، عزيزة المنال ، ١٩٠٠٠٠
وأنا على شيء من التحسّب ، لأنني غريب ،
وحبذا لو وضعتها في مكان أمين : أسمحين
بوضعها تحت رعايتك ؟

أيموجين

: بكل سرور :

١٩٥٠٠٠

لمولاي يدا فيها ، سأحتفظ بها

إياكيمو : في غرفة نومي .
 : هي في صندوق
 بحراسة رجالي ؛ سأتجراً
 وأرسلها إليك ، لهذه الليلة فقط :
 إذ يجب أن أرحل غدا .
 : كلا ، كلا ، كلا .
 : بلى ، أتوسل إليك : وإلا قصّرت في وعدي
 إياكيمو

٢٠٠٠٠٠

أيموجين : لو أطلت في عودتي . من كاليا
 عبرت البحور على مقصد ووعد
 ان أقابل عطوفتك .
 : أشكر لك ما تجشمت من عناء :
 ولكن لا رحيل غدا !
 : أنا مضطر لذاك ياسيدي :
 إياكيمو

٢٠٥٠٠٠

لذا أرجو منك ، لورغبت
 أن ترسلي كتاب تحية لمولايك أن تفعلي ذلك الليلة :
 لقد تجاوزت وقتي المحدد ، وهو أمر مهم
 بالنسبة لظروف هديتنا .
 : سوف أكتب .
 أيموجين

أرسل الصندوق إليّ ، ولسوف يكون في أمان
 ويُعاد إليك بسلام : على الرحب والسعة ٢١٠٠٠٠
 (يخرجون)

الفصل الثاني

المشهد الأول - بريطانيا - أمام قصر سيمبلين

- يدخل كلوتن واثنان من النبلاء -

: من سمع بانسان له مثل هذا الحظ؟

كلوتن

أركّز الهدف وأصوّب ، وتفلّت الرميّة !

راحت عليها بمئة باون ، ويطلع لي

نغلّ ابن عاهرة يحاسبني على الشتائم ،

كأنّي استندتُ مسبّاتي منه ، ولاحق لي ٥٠٠٠

في صرّفا على هواي .

النبيل الأول : وماذا جنّي من ذلك ؟ لقد بعثت

دماغه بضربة كرة .

النبيل الثاني : (جانبا) لو كان فيه من العقل بقدر

مالدي الضارب لسال منه وانتهى . ١٠٠٠٠

: عندما يحكم مزاج أمثالنا على الشتائم ،

كلوتن

لا يحقّ لمن هبّ ودبّ أن يحدّد مسبّاته .

صحيح ؟

النبيل الثاني : أبدا ، مولاي ، (جانبا) ولا أن يقطع

من آذانها^(١) . ١٥٠٠٠

: الكلب ابن الكلبة ! أعطيته ما يستحق !

كلوتن

لو كان قدره من مثل قدري

النبيل الثاني : (جانبا) لا نبعث من القدر كل خبيث^(٢) .

: ليس في الدنيا ما يزعجني أكثر من ذلك :

كلوتن

عليها اللعنة ! تمّنيّت لو لم أكن على ما أنا عليه

٢٠٠٠٠

- من النبيل : فهم لا يجرؤون على منازلتي ،
بسبب الملكية أُمي : كل من هبّ ودبّ
يحصل على ما يشبع من القتال ، وأنا أروح
وأغدو مثل الديك الذي لا يقدر على مجاراته أحد .
- النبيل الثاني : (جانبا) أنت ديك وأبله كذلك ، ٢٥٠٠٠
تنقّ وتصيح والعُرف على رأسك .
كلوتن : ماذا تقول ؟
- النبيل الثاني : ليس من اللائق بعطوفتك ان تنازل
كل عابر سبيل تسيء إليه .
كلوتن : كلا ، أعرف ذلك : ولكن من اللائق أن أرتكب
٣٠٠٠٠
- اساءة نحو الأذن مني .
النبيل الثاني : بلى ، هذا لا يليق إلا بعطوفتك .
كلوتن : وهذا ما أقول .
- النبيل الأول : أسمعُ عن غريب وصل
٣٥٠٠٠ البلاط هذه الليلة ؟
كلوتن : غريب ، ولم أسمع بالأمر ؟
- النبيل الثاني : (جانبا) هو نفسه غريب ،
ولا يعرف بالأمر .
النبيل الأول : هناك إيطالي قد وصل ، ويقال
٤٠٠٠٠ انه أحد أصدقاء ليوناتس
- كلوتن : ليوناتس ؟ نذل منفي ، وشيء آخر ،
قل عنه ما تشاء . من أخبرك عن هذا الغريب ؟
النبيل الأول : واحد من خدام عطوفتك .

- كلوتن : أيليق بي أن أذهب لأرى من هو؟
 ٤٥٠٠٠ أليس في ذلك منقصة؟
- النبيل الثاني : لا يمكن أن يتقصص منك شيء يامولاي .
 كلوتن : لا يمكن ذلك بسهولة ، على ما أظن .
 النبيل الثاني : (جانبا) أنت غاية في الحماسة ، لذلك
 فإن ما ينسب منك من حقى لا يبلغهم انتفاص .
- كلوتن : سأذهب لأرى هذا الايطالى : فما خسرت ٥٠٠٠٠
 اليوم في لعبة الأنصاب ساكسبه منه الليلة .
 هيا . تعال .
- النبيل الثاني : أنا في خدمة عطوفتكم . (يخرجون كلوتن والنبيل
 الأول)
 ويلمه من شيطانة مأكرة
- ٥٥٠٠٠ تنجب للعالم هذا الحمار ! امرأة
 لهذا من العقل ما يخضع له الجميع ، وابنها هذا
 لا يستطيع طرح اثنين من عشرين ، لو أهلك نفسه ،
 ليخرج بشماني عشر . ويلي أيتها الأميرة المسكينة
 يا أيموجين الرفعة ، ما الذي تتحملين ،
- ٦٠٠٠٠ بين أب تحكمه امرأة أبيك .
 وأم تصنع المكائد كل ساعة ، وعاشق
 أشد كراهية من النفى المقيت
 الذي لحق بزواجك العزيز ، من فعل
 الفراق البغيض الذي يريد . لتدعيم السموات
- ٦٥٠٠٠ أسوار شرفك الرفيع ، ولتثبت
 ذلك الشامخ ، ذهنك الجميل ، لتبقي

وتنعمي بأوبة الحبيب إلى خير البلاد . (يخرج)

المشهد الثاني - غرفة نوم أيموجين : صندوق في جانب منها
- تدخل أيموجين ومعها وصيفة -

أيموجين : من هذا ؟ وصيفتي هيلن ؟

الوصيفة : أجل ياسيدي .

أيموجين : ما الوقت الآن ؟

الوصيفة : منتصف الليل تقريبا ، سيدتي .

أيموجين : إذن لقد قرأت ثلاث ساعات : عينايتان متعبتان ،

أطوي الصفحة التي انتهيت إليها : إلى النوم .

لا تأخذي السراج عني ، أتركه متقدًا : ٥٠٠٠

وإذا استطعت النهوض عند الساعة الرابعة ،

أرجو أن توقظيني . لقد غلبني النعاس تماما (تخرج)

(الوصيفة)

استودع نفسي في جناحكم ، أيتها الآلهة ،

ومن أرواح الشرِّ وأطياف الليل

التبسُ منكم الحماية ! ١٠٠٠٠

(يغلبها النوم . يخرج إياكيكو من الصندوق)

إياكيكو : الجنادب تغني ، وجوارح الانسان المرهقة

تستعيد عافيتها بالراحة . هكذا راح مليكنا

يخفف الوطاء على الأعشاب ، قبل أن يوقظ

العفاف الذي جرح . ياربُّة الحُسن ،

ما أبهى الذي تُضفين على الفراش ، يازهرة الطهر

النديّة ! ١٥٠٠٠

يا أنقى من المفارش في البياض ! من لي بلمسة !
بقبلة ، قبلة واحدة ! يانادر المرجان ،
ما أغلى ما يطلبون : أنفاسها هي التي
تنفثُ العطر في المكان : لهيب السراج
يرنو إليها ، متشوّفا لما خلف الجفون ، ٢٠٠٠٠
ليتني أبصر تلك الأنوار المسورة ، تستظل الآن
تحت تلك الأستار^(٣) ، يوشّيه الأبيض واللازورد
من رزقة السماء نفسها . ولكن إلى خطتي .
ملاحظة مافي الغرفة : سادون كل شيء :
كذا وكذا من الصور : وهناك النافذة ، ٢٥٠٠٠
زينة فراشها كذا ، الأستار ، التماثيل ،
كذا وكذا ، ثم ، محتويات الغرفة .
آه ، إلى جانب علامات طبيعية حول جسمها
تفوق عشرة آلاف من المنقولات الأدنى أهمية
في برهانها ، وتزيد من أهمية قائمتي . ٣٠٠٠٠
أيها النوم ، يا صورة الموت ، أثقل عليها ،
واجعل منها ما يشبه التمثال
الذي ينام في المعابد . تعال ، تعال ، (ينتزع
سوارها)
زُلِقْ ، مستعصر مثل عُقدة العُقد .
لقد صار لي ، وهو ماسيشهد في العلن ٣٥٠٠٠
قدر ما يخفي من قوي عزم
على دفع مولاهما نحو الجنون . على نهدها الأيسر
شامة خمسة الشعاع : مثل النقاط القرمزية

وسط زهرة الربيع . وهذا دليل ،
أقوى مما قد يأتي به أي قانون ، هذا السر ٤٠٠٠٠
سيرغمه على الظن انى قد تمكنت من القفل ، ونلتُ
منها كنز العفاف ، كفى . لأي غرض ؟
لم أدون هذا ، وهو مغروس ،
مثبت في ذاكرتي ، كانت تقرأ لساعة متأخرة
حكاية (تيربوس)^(٤) ، الورقة مطوية هنا ٤٥٠٠٠
عندما استسلمت (فيلوميل) . لديّ ما يكفي :
لأعد إلى الصندوق ، وأحكم اغلاقه .
أسرعي ، أسرعي ، ياغيلان الليل ، لكي
يفتح الفجر عين الغراب^(٥) ! أنا في الخوف مقيم ،
ولو أن هذه من ملائكة الجنة ، لكنني هنا في الجحيم
٥٠٠٠٠

(تدق الساعة)

واحدة ، ثنتان ، ثلاث ، حان الوقت ، حان .
(يدخل في الصندوق ، ينتهى المشهد)

المشهد الثالث - القصر

- يدخل كلوتن مع النبيلين -

النبيل الأول : عطوفتك أكثر الناس صبرا
في الخسارة ، وأشدّهم برودا إذا جانبه الحظ .
كلوتن : الخسارة تحيل كل انسان إلى البرود .
النبيل الأول : لكنها لا تجعل كل انسان صبورا إذا كان له
مزاج عطوفتك النبيل . فأنت شديد الحرارة

٥٠٠٠

والهياج عندما تريح .
كلوتن : الريح يدفع كل انسان إلى الشجاعة . لو استطعت
الظفر بهذه الحمقاء أيموجين ، لظفرت بما يكفي من
الذهب

لقد طلع الصباح ، أليس كذلك ؟
النبيل الأول : بل النهار ، يامولاي
كلوتن : أتمنى أن تصل الموسيقى : لقد نصحوني
أن أعطيها^(٦) الموسيقى في الأصباح ، يقولون
أنها تتغلغل .

(دخل الموسيقيون)
هيا ، هاتوا الأنغام ، لو استطعتم التغلغل فيها
بأصابعكم ، فليكن ، وسنجرّب باللسان كذلك ،
١٥٠٠٠
وان لم يفلح ، فلتبقّ كما هي : لكنني لن أكفّ .
أولا ، هاتوا مقطوعة بالغة الروعة والجمال ،
وبعدها أغنية عذبة نفيسة ، ذات كلمات
غنية عجيبة ، وبعدها لتفكّر بالأمر .
أغنية

اسمعي القُبْرة تشدو عند أبواب السماء
٢٠٠٠٠
وشعاع الشمس ذوب في ينابيع الصفاء
والأزاهير تدلّت في عناقيد بهاء
والخزامى الناعسات الطرف صحوّ وسناء
لك ما في الكون : أفنانُ جمال ورواء
٢٥٠٠٠
حلوتي هيا انهضي !

- كلوتن : انصرفوا إذن : فان تغلغل هذا فساكافء
 حلوق هيا انهضي !
 موسيقاكم بما هو خير : وان لم يفعل ، فالعيب
 في أذنيها ، فلا شعر ذنب الحصان ولا أمعاء
 العجول^(٧) ،
 ولا صوت الخصي غير المكسور قد يستطيع يوما
 ٣٠٠٠٠
- النبيل الثاني : ها قد جاء المليك .
 كلوتن : يسعدني انني سهرت متأخرا ، فذلك سبب
 نهوضي مبكرا : إذ لا يسعه إلا أن ينظر إلى
 ما قدمت من خدمة نظرة أبوية .
 ٣٥٠٠٠ - يدخل سيمبلين ومعه الملكة -
 صباح الخير يا صاحبة الجلالة ،
 ويا والدتي المكرمة .
 سيمبلين : أتقيم هنا في باب ابنتنا العبوس ؟
 أترفض الخروج ؟
 كلوتن : لقد بادرتها بصنوف الألمان ، لكنها لا تلقي ٤٠٠٠٠
 لشيء بالا .
 سيمبلين : نفي حبيبها ما يزال في أول عهده ،
 وهي لم تسَلْ ذكراه بعد ، ومرور بعض الوقت
 يجب أن يمحو آثاره من ذهنها ،
 وعندها تصير إليك .
 الملكة : أنت مدين للملك جدا

٤٦٠٠٠ فهو لا يترك فرصة إلا ويشيد بك
 أمام ابنته : ثمالك نفسك
 وأحسن التقرب إليها ، ثم تخير
 من الأوقات أنسبها ، واجعل من الصدود
 ما يدفعك لتقديم تلك الخدمات التي
 قصدت أن تقدّم إليها : وأنتك نطيعها في كل أمر ،
 إلا عندما يكون الأمر إليك بالانصراف ،
 عند ذلك تكون غير مكترث .
 : غير مكترث ؟ أبدا .

كلوتن

(يدخل مراسل)

٥٥٠٠٠ : لو سمحت سيدي ، سفراء من روما
 أحدهم يدعى كايوس لوكيوس .
 : رجل طيب ،

مراسل

سيمبلين

ولو أنه الآن يحمل غضبا إلينا ،
 لكنه لا يحمل جريرة ذلك : علينا أن نستقبله
 بما يليق بمنزلة الذي أرسله ،
 وتجاه شخصه ، بناء على سابق لطفه تجاهنا ،

٦٠٠٠٠

يجب أن نقدم رعايتنا . يا ولدنا العزيز ،
 عندما تفرغ من تقديم الصباح الى سيدتك ،
 التحق بالملكة وربنا ، سوف نحتاج إليك
 في مهمة مع هذا الرومي . هيا يا مليكتنا . (يخرج
 الجميع باستثناء كلوتن)

: إذا كانت مستيقظة ، فسأتكلم معها : وإلا

كلوتن

٦٥٠٠٠

فلتبق راقدة تحلم . لو سمحتم ، ها ! (يطرق الباب)

أعرف أن وصفاتها حولها ، ماذا
لو انني دسست في يد احداهن شيئا ، انه الذهب
الذي يفتح الأبواب (وغالبا ما يفعل) بلى ، ويجعل
وصيفات ربة العفة ينقلبن زائفات ، ويسلمن

٧٠٠٠٠

الغنيمة إلى اللص في مخبئه : وهو الذهب
الذي يؤدي بالمرء الصادق إلى حتفه ، وينقذ اللص :
بل انه أحيانا يشق اللص والصادق معا :
ما الذي لا يستطيع الذهب فعله أو حله ؟ سأجعل
من احدي وصفاتها مدافعا عني ،

٧٥٠٠٠

لأنني شخصا ما زلت غير قادر على فهم القضية .
لو سمحتم . (يطرق)

(تدخل وصيفة)

• ليوناتس بوستومس

آه ، من لي بحصان مجنح ! أسمع بابيزانيو ؟
انه في ملفورد - هيثن : اقرأ ، وقل لي ٥٠٠٠٠
كم تبعد من هنا . بوسع المرء ذي الحاجة العادية
ان يبلغها هناك بمسيرة اسبوع ، فلم لا يسعني أنا
ان أطير إلى هناك بيوم ؟ إذن ، يابيزانيو الصديق ،
الذي يتوق ، مثلي ، لرؤية مولاه ، الذي يتوق
(بل دعني أقول) ولكن ليس مثلي : لكنه يتوق

٥٥٠٠٠

بدرجة أدنى . آه ، ليس مثلي :
لأن توقي فوق فوق : وعجل بالمقال
(فالناصح في الحب يجب أن يملأ المسامع
حتى تختنق الحواس) كم المسافة
إلى « ملفورد » المباركة هذه . وعلى ذكر ذلك ٦٠٠٠٠
قل لي كيف تنزّلت السعادة على « ويلز »
حتى ورثت مرفأ كهذا . ولكن ، قبل كل شيء ،
كيف نتسلل من هنا : وعن الفترة
من الزمن التي ستمر بين مغادرتنا
وعودتنا ، كيف سنعتذر : ولكن أولاً ، كيف نرحل
٦٥٠٠٠

ولم نفكر بالعتذار قبل الأوان ؟
ستحدث في الأمر بعد حين . أرجوك تكلم ،
كم من عشرات الأميال سنخلص منها
بين الساعة والساعة ؟

: عشرون بين شمس وشمس ،
كفاية عليك ياسيدي ، بل أكثر مما يجب . ٧٠٠٠٠
: لكن من يسعى إلى مشنقته ، يارجل ،
لا يمكن أن يسير بهذا البطء : لقد سمعت عن مباريات
كانت الخيل فيها تنساب أسرع من حبات الرمل
في دورق الساعة الرملية . لكن هذه حماقة :
اذهب وقل لوصيفتي أن تتصنع المرض ، قل ٧٥٠٠٠
انها ذاهبة إلى أهلها ، واحضر لي على الفور
بذلة خيال ، على ألا يزيد قيمتها على ما يناسب

بيزانيو

أيموجين

زوجة فلاح .

: سيدتي ، الرأي رأيك .

: أنا أرى ما أمامي ، يارجل : ليس هنا ، ولا هنا ،

ولا ماورائي ، إلا ما يغلفه ضباب ، ٨٠٠٠٠

ولا أقوى على الرؤية من خلاله . أسرع ، أرجوك ،

وافعل ما أمرتك به : فليس لديّ من مزيد :

ولا طريق سالك أمامي سوى طريق « ملفورد »

(يخرجان)

المشهد الثالث - ويلز : أمام كهف بيلاريوس

- يدخل بيلاريوس ، كيديريوس وآرفيراكوس -

بيلاريوس : يوم جميل لا يحمل على ملازمة الدار

من سقفهم واطيء كسقفنا ! لندلف من هذا الباب

الذي تعلّمنا عشق الطبيعة ، والانحناء

في طقوس الصباح المقدسة . أبواب الملوك

شاهقة العلو كي يخطر العمالقة في دخولها مختالين ،

٥٠٠٠

عالية عمائمهم الكافرة ، من دون

تحية للشمس . سلاما أيتها السماء البهية !

نحن نقطن صخر الجبال ، لكننا لانسيء إليك

شأن المتكبرين من البشر .

: سلاما ياسماء !

: سلاما يا سماء !

: والآن إلى هونا الجبلي ، لنصعد ذلك التل ! ١٠٠٠٠

سيقانكم فتية : أنا سأضرب في هذه البطاح . تأملا ،

بيزانيو

أيموجين

كيديريوس

آرفيراكوس

بيلاريوس

عندما تبصراني من علٍ بحجم العصفور ،
 ان المنزل هي التي تضع وترفع ،
 وتفكر حينذاك بما رويت لكما
 عن القصور والأمراء ، وعن خدع الحرب ١٥٠٠٠
 فهذه النصيحة ليست بالنصيحة إذا هي قدمت
 ولم تقابل بالاعتراف بها . فإن أدركنا ذلك
 أفدنا من كل ماتقع العين عليه :
 ومما يبعث فينا الراحة اننا غالبا ما نجد
 أضعف الهوام في مأمن دونه مأمن ٢٠٠٠٠
 النسر المشرّع الجناح . يالها من حياة
 أكثر نبلا من توجس المحذور :
 أكثر غنى من فعل لا شيء من أجل منصب ،
 أبعث على الفخر من السير بمطرف حرير لم تسدّد ثمنه :
 أفعال كهذه قد تكسب المرء حسن مظهر ، ٢٥٠٠٠
 لكنها لا تسدّد عنه الديون : تلك حياة لا تقاس
 بحياتنا .

كيديريوس : أنت تتكلم عن خبرة : نحن الأغرار المساكين
 لم نَطر بعيدا عن أعشاشنا ، ولا نعرف
 نوع الهواء على مبعده من هنا . قد تكون هذه الحياة
 أفضل
 (ان كانت الحياة الهادئة أفضل) وأحلى من حياة
 ٣٠٠٠٠

عرفتُها أشد قسوة ، أو قد تكون أكثر ملاءمة
 لما بلغت من عمر ، لكنها بالنسبة إلينا

صومعة جهل ، أسفار في المنام ،
سجن ، أو مدين لا يجرو
على تخطي الحدود .

٣٥٠٠٠

: ما الذي ستحدث عنه

آرثيراكوس

عندما نبلغ من العمر ما بلغت ؟ عندما نسمع
المطر والريح تضرب عتبات الشتاء ؟ وكيف
في هذا الكهف الخائق سنقطع بالحديث
ساعات الجُماد ؟ نحن لم نرَ شيئاً ،

نحن متوحشون : متوثبون كالثلعب نحو الطريدة ،

٤٠٠٠٠

مقاتلون قتال الذئب من أجل ما نأكل :

شجاعتنا في مطاردة كل ما يطير : محبسننا

نجعله غناء في قفص ، كما يفعل الطائر الحبس ،

ونغني بحرية عبوديتنا .

: لك أن تتكلم هكذا !

بيلاريوس

٤٥٠٠٠

هل أذاك حديث المرايين في المدينة ،

هل عرفتهم عن كُتب ، أم عرفت فنون البلاط

الذي يصعب تركه صعوبة البقاء فيه ، إذ بلوغ القمة فيه

سقوط محقق : أو هو زلق بحيث

يكون الخوف فيه لا يقل خطراً عن السقوط : أعرفت

جهد الحرب ،

٥٠٠٠٠

تعباً يبدو أنه لا يطلب سوى الخطر

باسم صيت وشرف يهلك آناء الطلب ،

ويغلب ألا يذكر إلا بسوء

يسجل الفعل الحميد . بلى ، في غالب الأحيان
يكسب الشر من فعل الخير ، والأسوأ من ذلك
عليك أن تنحني أمام اللاثم . أواه يا أولادي ، هذه
قصة ٥٥٠٠٠

قد تتجسد للعالم فيّ : فعلى جسدي آثار
من سيوف الروم ، وكانت سمعتي ذات يوم
الأعلى ، بين خير المشاهير . كنت أثيراً عند سيمبلين ،
وإذا جرى الحديث عن صنديد ، كان اسمي
عنه غير بعيد : يومها كنت كشجرة ٦٠٠٠٠
أثقلت أغصانها الثمار . ولكن ذات ليلة ،
إذ بعاصفة ، أوهجمة لصوص (سمّها ماتشاء)
أطاحت بما حملت من أطايب الثمار ، بل من أوراق ،
وخلفتني عاريا بوجه الأنواه .

كيديريوس : ياللحظ القلب !
بيلاريوس : ولم يكن ذنبي (كما أخبرتكما مرارا) ٦٥٠٠٠
سوى أن اثنين من الأشرار ، وقد تغلب منها زائف
الأيمان

على سمعتي النظيفة ، فأقسا أمام سيمبلين
انني تأمرت مع الروم ، وهذا
ماجرّ عليّ النفي ، وهاهي عشرون عاما
وهذه الصخرة ، وهذه البطاح هي عالمي ، ٧٠٠٠٠
حيث عشت في حرية البساطة ، ووفيت
من ديون التقى للسماء أكثر مما وفيت
في كل ماضى من حياتي . ولكن هيا إلى الجبال !

ليس هذا بكلام صيادين ، من يُصب
الغزال أولاً يكن سيد الوليمة ،
وسيقوم الآخرون على خدمته ،
ولن نخشى تسمما ، وهو ما يتربص
في موقع المنزلة الأعلى : ألاقيكما في الوديان .
(يخرج كيديريوس وأرفيراكوس)
ما أصعب اخفاء توهجات الطبيعة !
لا يعلم هذان الولدان أنها ابنا الملك ،
كما لا يحلم سيمبلين أنها على قيد الحياة .
فهما يحسبانى أباهما ، ورغم نشوئهما على هذه البساطة
في كهف يحمل على الانحناء ، فإن أفكارهما تَحُلَقُ
إلى سطوح القصور ، إذ تحفزهما الطبيعة
على السمو ببساط الأمور ، بشكل
لا تدركه أحابيل الآخرين . پوليدور هذا
وريث سيمبلين ومملكته ، وقد
سماه الملك أبوه كيديريوس - ربّاه !
عندما اقتعدُ الكرسي مثلث القوائم ، وأتحدث
عما بلوتُ في الحروب ، تتدفق مشاعره
لتواكب حكايتي ، إذ أقول « هكذا سقط عدوي
وهكذا نزلتُ بقدمي على عنقه » في تلك اللحظة
كانت دماء الأمراء تتوهج في خديه ، فيتعرق
وتشتد أوصاله حتى يتخذ له هيئة
تمثل ما أقول من كلمات . وأخوه الأصغر ، كادوال ،
الذي كان يوما أرفيراكوس ، في هيئة تشبه هذه ٩٦٠٠٠

كان يبعث الحياة في كلامي ، ويزيد في الكشف
عما يفهم منه . هيا ، لقد انطلقت الطرائد !
أواه ياسيمبلين ، تعلم السوء ، كما يعلم الضمير
أنك ظلمتني بالنفي : ويومذاك ١٠٠
تسللت بهذين الطفلين ، وهما في الثالثة والثانية
آملا أن أحرمك الخلف
كما حرمتني من أطياني . يوريفيل ،
أنت التي قمت على تربيتهما ، فحسبك لهما أمّا ،
وفي كل يوم يقدمان فروض التكريم لقبرهما :
١٠٥٠٠٠

أما أنا ، بيلاريوس ، الذي يدعى موركان ،
فهما يحسباني أباهما حقا . لقد خرجت الطرائد .
(يخرج)

المشهد الرابع - ريف بجوار ملفورد - هيفن

- يدخل بيزانيو وأيموجين -

أيموجين : أنت أخبرتني عندما ترجلنا عن الخيل ، أن المكان
قريب من هنا : أن أمي لم تتشوق من قبل
لرؤيتي كما أتشوق الآن - بيزانيو يارجل !
أين بوستومس ؟ ما الذي في ذهنك
بحيث يملك على التحديق هكذا ؟ لم تنفث تلك
الحسرة ٥٠٠٠

من أعماق كيائك ؟ من له مثل هذه السمات
يفهم على أنه أمرؤ في حيرة من أمره
فوق ما يمكن تفسيره . أتخذ لنفسك هيئة

لا تبعث على مثل هذا الخوف . قبل أن يتمكن الجنون
من سوى مشاعري . ماذا وراءك ؟ ١٠٠٠٠
لم تعرض عليّ تلك الورقة بهذا
الشكل المريب ؟ أن كانت بشائر خير
فاسبقها بابتسام ! وإن كانت غير ذلك
عليك الاحتفاظ برباطة جأشك . خط زوجي ؟
إيطاليا اللعينة تلك قد غيّرت من حاله ، ١٥٠٠٠
وهو الآن في مأزق وخيم . تكلم يارجل ، كلامك
قد يخفف الصدمة التي لوقرات عنها
لتسببت في هلاكي .

بيزانيو

: تفضلي واقرأي ،

وسوف تجديني (ياويلته) امراً

تولى عنه الحظ ٢٠٠٠٠

أيموجين

: (تقرأ) سيدتك ، بايزانيو ، قد لوّنت بالعهر

فراشي : والأدلة على ذلك تُسيل الدماء

في أحشائي . أنا لا أتحديث مدفوعاً بظنون ضعيفة ، بل
من دليل

يعادل في القوة شدة حزني ، وفي الحتمية قدرما أنوي
من الانتقام . ذلك الجزء ، يايزانيو ، يجب أن تقوم به
عني ،

إذا لم يكن إخلاصك قد تلوّث بأنفاس منها ، ٢٥٠٠٠

فلتقم يداك بالأجهزة على حياتها : سوف أعطيك

الفرصة في ملفورد - هيفن : لديها رسالة مني

للذهاب إلى المكان : فإذا خشيت أن تضرب ،

وتؤكد لي اتمام الأمر ، فأنت ضليع في ٣٠.٠٠٠
عارها ، وأنت مقصّر في اخلاصك نحوي .

پیزانیو

: ما حاجتي ان استل سيفي ؟ فالورقة
قد سبقت في حَزْ نحرها . كلا ، انها فرية
حافتها أشد حدة من السيف ، ولسانها
أمضى في السم من أفاعي النيل ، التي أنفاسها ٣٥.٠٠٠
تحملها الرياح الهوج وتدور بها
في أرجاء الأرض جميعا . تجد الملوك والملكات وعِلية
القوم

والصبايا والعجائز ، بل أسرار القبور
ملتفة حولها هذه القرية الخبيثة . خيراً ، مولاتي ؟
: خائنة فراشه ؟ كيف تكون الخيانة ؟ ٤٠.٠٠٠
ان أسهر الليل في الفراش ، أفكر فيه ؟
أن أذرف الدموع بين الساعة والساعة ، وان غلب النوم
الطبيعة ،

أيموجين

يقطعه حلم مخيف اشفاقا عليه ،
فيسلمني البكاء للسهر ؟ تلك خيانة فراشه ، تلك ؟
: وأسفاه ، ياسيدي الطيبة ؟
: أنا خائنة ؟ ضميرك شاهد : يا أياكيمو

پیزانیو

أيموجين

لقد اتهمته بالخلاعة يوما ،
وعند ذلك بذت عليك علائم النذالة : والآن أظن
أن وجهك استعاد طيبه . احدى بنات الهوى في ايطاليا
(خضراء دِمن مثل أمها) قد غرّرت به : ٥٠.٠٠٠
يالي من مسكينة مضى عهدها ، ثوت تجاوزه الطراز ،

ولأني أئمن من أن يلقي بي جانبا
يجب أن أمزق - فلا قطع أربا ! آه ،
ياعهد الرجال خوّانه النساء ! مظاهر الطيب جميعا ،
بفورتك أيها الزوج ، سيكون مردها ٥٥٠٠٠
إلى تصنع لثيم ، لا ينتمي إلى منبته ،
بل يتشكل طعما ، لصيد النساء .

: اسمعيني ياسيدي الطيبة .
: الرجال الصادقون المخلصون ، من أيام اينياس ،
الخائن ،

پيزانيو
أيموجين

كانوا يعدون من الخونة : وتباكي سينون^(٤)
كان يشوّه الكثير من الدموع الطاهرة ، ويستدرّ العطف
٦٠٠٠٠

من أشد المفاسد سواء ، كذلك أنت باپوستومس
ستبعث الفساد في جميع الأشراف من الرجال
فالصالحون والمخلصون سينقلبون زائفين حائثين
بسبب سقطتك الكبرى . هيا ياغلام ، كن خلصا
ونفذ أمر مولاك . وعندما تقابله

أشهد قليلا على طاعتي . انظر ، ٦٦٠٠٠
ها أنا استل السيف بنفسي ، خذه ، واضرب
موضع حبي البريء ، قلبي :

ولا تخف ، فهو خال من كل شيء عدا الحزن .
مولاك ليس بداخله ، وقد كان حقا ٧٠٠٠٠
ما يغنيه . نفذ أمره ، اضرب .
قد تكون شجاعا في قضية أخرى ،

پیزانیو

لكنك الآن تبدو جباناً .

: بُعداً ، يا آله شوهاء !

لن تمسّي يدي بلعنة .

: ولم ، فاني يجب أن أموت :

أموجين

٧٥٠٠٠

وان لم أمت على يدك ، فانك

غير مخلص في خدمة مولاك . ضد قتل النفس

ثمة حَظَر من الآلهة

يشلّ من يدي الكليّة . هلمّ ، هو ذا قلبي ،

(وهذا شيء يحميه ، مهلاً ، مهلاً ! لا حاجة لما يحميه)

٨٠٠٠٠

طبعاً كالغمد . ماذا هنا ؟

كلمات المخلص ليوناتس

كلها انقلبت إلى هرطقة ؟ بُعداً ، بُعداً ،

يامفسدي إيماني ! لن تكوني بعد اليوم

سواتر تحمي قلبي : هكذا يسير الحمقى المساكين

مؤمنين بالهرطقة : ومع أن أولئك المخدوعين

٨٦٠٠٠

يحسون الخيانة أشد قوة ، لكن الخائن

يقع في وَهْدَة أشد بلاء .

وانت يابوستومس ، يامن حملتني

على شق عصا الطاعة ضد المليك والذي ،

٩٠٠٠٠

وجعلتني أجعل بالزراية جهود الخاطبين

من رهط الأمراء ، لتجدنّ بعد حين

ان ذلك ليس من مألوف السلوك ، بل

من المستهجن الغريب : وانه ليحزنني

أن أراك يوم تلقي بك جانباً تلك

التي تنهالك اليوم عليها ، فتعود بك الذكرى ٠٠٠
لتلقى مني وخزات عذاب . أرجوك ، أسرع :
فالضحية تتوسل إلى الجزار . أين سكينك ؟
أنت متهاون في تنفيذ أمر مولاك
فأنا راغبة فيه كذلك .

: ياسيدي الكريمة :

بيزانيو

منذ أن تلقيت الأمر بالقيام بهذا العمل ١٠٠٠٠٠
لم يغمض لي جفن .

: نفذ ، وبعدها تخلد للنوم .

أيوجين

: ليقتلع السهر عيني قبل ذلك .

بيزانيو

: لم إذن

أيوجين

تحشمت العناء ؟ لماذا قطعت

كل هذه المسافات متظاهرا ؟ هذا المكان ؟

ما فعلته أنا وما فعلت أنت ؟ جهد خيلنا ؟

ما تطلب استدعاؤك من وقت ؟ البلاط المضطرب

١٠٦٠٠٠

بسبب غيابي ؟ حيث لا أنوي

إليه من رجوع . لم أذهب إلى هذا الحد

لكي ترتخي عزيمتك بعد أن اتخذت موقعك

وها هو الغزال المختار نصب عينك ؟

١١٠٠٠٠

: كسباً للوقت

بيزانيو

لأخسر تكليفا بهذا السوء ، وفي آناء ذلك

اهتديت إلى وسيلة : ياسيدي الفاضلة .

استمعي إليّ في صبر .

أيموجين

: تكلم حتى ينبري لسألك ، تكلم :
لقد سمعت انني فاجرة ، واذني التي
صكها ذلك السوء لا يمكن ان تتلقى جرحا أمضى
١١٥٠٠٠

ولا طعنة أشد وقعا . ولكن تكلم .

بيزانيو

: اذن ، سيدتي
حسبت انك لن ترجعي .

أيموجين

: محتمل جدا ،
إذ أنك جئت بي إلى هنا لتقتلني .

بيزانيو

: ولا هذه :

ولكن لو كان لي من الحكمة قدر ما لدي من اخلاص ،
إذن لنجحت في مسعاي : لا بد
١٢٠٠٠٠
إن مولاي قد مسه الضرر : ثمة لثيم ،
أجل ، متفرد في نذالته ، قد ألحق بكما معا
هذه الاساءة اللعينة :

أيموجين

: رومية من بنات الهوى ؟

بيزانيو

: كلا وحياتي :

سوف أشيع نبا موتك ، وأرسل إليه ١٢٥٠٠٠
إشارة تحمل دم الجريمة . فأنني قد أمرت
أن أفعل ذلك : سيشعرون بغياك عن البلاط ،
وهذا ما سيؤكد الاشاعة .

أيموجين

: إذن ، أيها الفتى الطيب ،

ما الذي سأفعله آناء ذلك ؟ أين أقيم ؟ كيف أعيش ؟
وان عشتُ فأين الراحة ، عندما أكون ١٣٠٠٠٠

ميتة في نظر زوجي ؟

: لو جرعت إلى البلاط -

پيزانيو

: لا بلاط ، ولا والد ، ولا مزيداً من الخصام

أيموجين

مع تلك القاسية ، النبيلة ، الخاوية من كل فضل ،
ولا ذلك الذي عربون حبه كان لي
أشبه بالحصار المريع .

١٣٥٠٠٠

: ان لم يكن في البلاط ،

پيزانيو

فيجب ألا يكون مقامك في بريطانيا .

: أين إذن ؟

أيموجين

هل تشرق الشمس إلا في بريطانيا ؟ والنهار ؟ والليل ؟
هل لهما وجود إلا في بريطانيا ؟ في هذا العالم الأرحب
تبدو بلادنا ذات انتهاء إلى العالم ، لا واقعة فيه :
في اللب من الرحب ، عش من التغريد : أرجوك قل
١٤٠٠٠٠

ثمة احياء خارج بريطانيا .

: لشد ما يسرني

پيزانيو

ان تفكري بمكان آخر : السفير

لوكيوس الرومي يصل إلي ملفورد - هيثن

غدا . فلو استطعت أن تتلفعي بشملة

١٤٥٠٠٠

دكناء مثل حظك ، وأخفيت

ذاك الذي لوتبدي لكان

تعريضا إلى خطر ، إذن لو طشت مسلكا

رحبا على أحسن مرأى ، وقد يكون قريبا

من مقام بوسستومس ، بل قد يدنو

بحيث لو لم تتميز لناظريك أعماله ، فلا أقل ١٥٠٠٠٠
من أن تصل كل ساعة إلى مسمعك أخباره
كلما أراد حراكا .

أموجين

: من لي بمثل تلك الوسيلة ،
ولو على حساب حشمتي ، أو موتها ،
فاغامر وأخذها .

انيو

: حسنا إذن ، إليك ما أريد :

عليك أن تنسي أنك امرأة : تحولي ١٥٥٠٠٠
من الأمر إلى الطاعة : من الخوف والدلا^{٢٢}
(إذ هما في خدمة جميع النساء ، لابل هما
في اللب من كل امرأة) تحوّلي إلى شقاوة الفتیان ،
بلذعات جاهزة ، واجابات عاجلة ، واندفاع ،
واستعداد دائم للعراك : لابل يجب ١٦٠٠٠٠
ان تنسي تلك الميزة النادرة في الخد ،
فتعرضيه (ولكن ، أواه ، ياللقب الأقسى ،
الذي لا دواء له) وتكشفه لشمس
يلوّح وهجها كل ما يلمس : وانسي
كل ما يرهق من لوازم الحُسن ، التي بسببها ١٦٥٠٠٠
استنزلت غضب ربه الحُسن .

أموجين

: بل اختصر :

أكاد أدرك غرضك ، وقد أوشكت
أن أغدو رجلا .

پيزانيو

: ابدأي أولا بالظهور بمظهر رجل .
لأنني فكرت بالأمر مسبقا ، فقد هيأت

(وَحملت في بعض متاعبي) صدرية وقبعة وسراويل

١٧٠٠٠٠

مناسبة مع جميع ما يلحق بها ، ستقدين بوساطتها
(وبما تقدرين عليه من محاكاة .

الشباب في مثل هذا العمر) أن تقدمي نفسك
أمام لوكيوس النبيل ، وتعرضين الالتحاق بخدمته :
أشرحي له

ما أنت بارعة فيه ، سيدرك ، لاشك

ان كان ممن يستعذب سماع النغم ، ان عليه ١٧٦٠٠٠
الاسراع في استقبالك : لأنه رفيع الأصل ،
وهو ، فوق ذلك ، بالغ الطهر . أما حاجاتك في
الغربة :

فأنا وما أملك رهن اشارتك ، ولن أقصّر
في البداية ولا في مواصلة العون .

: أنت مصدر كل الراحة

أيموجين

التي تنفحنى بها إلى الآلهة . أرجوك أسرع ، ١٨١٠٠٠
فأمامنا الكثير مما يجب التفكير فيه : لكننا سننهض
بما يقيضه لنا الزمن المؤاتي . هذه المحاولة
أنا مستعدة لها ، وسوف أسير بها

بشجاعة الأمراء . هيا بنا ، أرجوك . ١٨٥٠٠٠

: حسناً ، مولاتي ، علينا الاسراع في الوداع ،

پيزانيو

لثلا ينتبهوا إلى غياي فيشكوا

انني سرت بك من البلاط . سيدتي الكريمة ،

هذا صندوق ، أخذته من الملكة ،

والذي فيه ثمين : فلوأصابك الدوار في البحر ،

١٩٠٠٠٠

أو آلام المعدة في البر ، فإن درهما من هذا
يزيل كل الأوجاع . هيا إلى مكان ظليل ،
وارتدى ملابس الرجال : لتحملك الآلهة
على خير سبيل !

: من الذي يطرق الباب ؟

الوصيفة

: سيد .

كلوتن

: لا أكثر ؟

الوصيفة

: بلى ، وابن سيد كريم .

كلوتن

: ذلك أكثر

الوصيفة

مما يستطيع الفخر به بعض من لهم خياطون

٨٠٠٠٠٠

مرتفعة أجورهم قدر خياطيك ، ما مطلب عطوفتك ؟

: مطلبي شخص مولاتك ، أهى جاهزة ؟

كلوتن

: أجل ،

الوصيفة

لتلازم مقصورتها .

: سأعطيك ذهباً ،

كلوتن

لقاء ما تروين عني من خير .

: كيف ؟ أبيعك سمعتي ؟ أم أروي عنك ٨٥٠٠٠٠

الوصيفة

ما سأحاسبه خيراً ؟ الأميرة ! (تخرج الوصيفة)

(تدخل أيموجين)

: صباح الخير يا أجهلهن : هاتي يدك الحلوة يا أخت .

كلوتن

: صباح الخير سيدي . أنت تصرف كثيراً من الجهود

أيموجين

ولا تحصل غير العناء : ما أقدمه من شكر
 يظهر لك اني فقيرة بعباراته ، ٩٠٠٠٠
 ولا أقوى على التفريط بها .
 : ومع ذلك أقسم انني أحبك . كلوتن
 : لو لم تقل غير ذلك . لكان الأمر عندي سواء : أيوجين
 ولو أقسمت مع ذلك ، ل بقي جزاؤك
 انني لا أحفل بما تقول .

: ليس هذا بجواب . كلوتن
 : لو أنك لن تقول انني لزممت الصمت ، ٩٥٠٠٠ أيوجين
 لما نطقت بشيء . أرجوك كَفّ عني ، وإلا
 أظهرت لك من الغلظة ما يعادل
 أفضل الطافك : فبعض غزير معرفتك ،
 وأنت العليم ، يجب أن تعلمك الكَفّ .
 : أكفّ عنك وأنت بهذا الجنون . عين الخطيئة ، كلوتن

١٠٠٠٠٠
 ولن أقدم عليها .
 : الحمقى ليسوا بمجانين . أيوجين
 : أتقولين أني أحق ؟ كلوتن
 : بما أني مجنونة فاني أقولها : أيوجين
 عندما تغدو صبورا ، لن أغدو مجنونة ،
 وذلك يشفيننا معا . يؤسفني جدا ، سيدي ،

١٠٥٠٠٠
 أنك ترغميني على نسيان تصرفات السيدة ،
 وتجعلني أطيل الكلام : لتعلمن الآن بأنني ،

وأنا العليمة بمشاعري ، أعلن صراحة
وصدقا ، بانني لا أحفل بأمرك ،
واننى علي شدة اقترابي من العوز للاحسان

١١٠٠٠٠

(إذ اتهم نفسي) أكرهك : وجبذا
لو انك أحسست بذلك قبل أن أجهر به .
: هذه خطيئة

كلوتن

بحق الطاعة ، وهي واجبك تجاه أبيك ، لأن
الرباط الذي تزعمين مع ذلك الدنيء المهين ،
ريبب الصدقات ، المقتات على بارد المآكل

١١٥٠٠٠

من فئات البلاط ، ليس برباط ، أبدا ،
ومع أن من المقبول بين الفئات الدنيا
(ومن ذا الذي يفوقه دناءة ؟) ان تلتحم الأرواح
(بين من لا ينسبل منهم من أتباع
سوى الأراذل والشحاذين) بليحة من جنسها ،

١٢٠٠٠٠

لكنك ممنوعة من مثل ذلك التصرف
بما تفرضه مطالب التاج ، ويجب ألا تلوثي
ما يزينه من ألق نفيس بعبد دنيء ،
بتابع وضيع ، وأجير مردول ،
وخادم مأمور ، لا يرقى إلى شيء .

١٢٥٠٠٠

: يالك من سافل ،
لو كنت ابن أكبر الأكابر ، ولا أكثر

بوجين

- مما أنت عليه ، لكنت أخط من أن
تكون سائس خيوله : ولبلغت مرتبة ترقى بك
إلى موضع الحسد ، لو وضعت
جميع فضائلك في الميزان لتجعل منك ١٣٠ ٠٠٠
جلادا صغيرا في مملكته ، ولغدوت مكروها
لصعودك إلى تلك المنزلة .
- كلوتن : ليضربه الوباء !
أيموجين : لا يمكن أن يصيبه من البلاء أكثر من أن
يُذكر اسمه على لسانك . كساؤه الأذى ،
مما التفت حول جسده ، أعز ١٣٥ ٠٠٠
في نظري من كل ما يعلوك من شعر ،
لو صارت كل شعرة رجلا . أين أنت يا بيزانيو !
(يدخل بيزانيو)
- كلوتن : « كساؤه ! يالجنة الشيطان -
أيموجين : إلى وصيفتي دوروثي ، أسرع فورا .
كلوتن : كساؤه !
أيموجين : يطاردني شبح أحق ، ١٤٠ ٠٠٠
يرعبني ويزيد من غضبي . اذهب وقل لوصيفتي
أن تبحث عن سوار تصادف
أن انزلق عن معصمي : كان لمولاك .
عليّ اللعنة لو بادلته بكل ما يملك
أي ملك في أوربا ! أظن اني ١٤٥ ٠٠٠
رأيت هذا الصباح : واثقة أنا .
أمس كان حول معصمي ، وقبلته :

آمل أنه لم يذهب عني ليقول لمولاي
أني أقبل سواء .

لن يضيع .

: آمل ذلك : اذهب وفتش . (يخرج بيزانيو)

: لقد أهتني :

١٥٠٠٠٠

« كساؤه الأدنى » !

: أجل ، قلت ذلك ياسيدي :

ان رمت أن تجعل منها قضية ، هات شهودا عليها .

: سأبلغ والدك .

: ووالدتك أيضا :

فهي صاحبتني الطيبة ، وآمل أنها ستظن
بي أسوأ الظنون . وهكذا أسلمك ، سيدي

١٥٥٠٠٠

إلى أسوأ حال . (يخرج)

: سأنتقم لنفسي :

« كساؤه الأدنى » حسنا . (يخرج)

المشهد الرابع - روما - دار فيلاريو

- يدخل پوستومس مع فيلاريو -

: لا عليك ، سيدي : وددت لو كنت واثقا

من استمالة المليك قدر وثوقي بأن شرفها

سيبقى مصونا .

: ما الذي تتوسل به للمليك ؟

: لاشيء : سوى انتظار التغير في الزمان ، ٥٠٠٠

أرتجف في حال هذا الشتاء وأتمنى

بيزانيو

كلوتن

أيموجين

كلوتن

أيموجين

كلوتن

پوستومس

فيلاريو

پوستومس

قدوم أيام أكثر دفأ : بهذه الآمال المهتدة
لا أكاد أوفيك سوى ما تستحق من حب ،
وان اخفقت الأيام ميت وفي عنفي دينك .
: ان ما لديك من طيب وحسن معشر
ليرجع على كل ما أقدر عليه . لا بد أن المليك

فيلاريو

١٠٠٠٠

قد سمع الآن من أوكيئس العظيم : كايوس لوكيوس
سيقوم بمهمته كاملة . وأظن أن المليك
سيدفع الجزية : ويرسل ما تأخر منها
أويجابه أصحابنا الروم الذين ماتزال ذاكهم
مائلة ف ي ما حملوا من أذى .

١٥٠٠٠

: أنا أعتقد

پوستومس

(رغم أني لست بالسياسي ولا أريد أن أكون)
بأن هذا سيؤدي إلى حرب ، ولسوف تسمع
أن الكتائب الموجودة في كاليا الآن ستهرع
للنزول بأرضنا البريطانية التي لا تهاب قبل أن تسمع
عن أي فلس يدفع جزية . فأهل بلادنا ٢٠٠٠٠
اليوم أكثر تنظيما مما عهدهم يوليوس قيصر
يوم تبسم ساخرا من ضعف مهارتهم ، لكنه وجد
شجاعتهم

ما يحمله على العبوس . فنظامهم
(الذي تحدوه الآن صنوف من شجاعتهم) سيظهر
لمن يطلبون امتحانهم أنهم شعب
٢٥٠٠٠
يتفوق على سواهم من العالمين .

(يدخل اياكيـمـو)

- فيـلاريـو : انظر ! هـذا اياكيـمـو !
پوستومس : لقد عدوت كاسرع الأرنـب في البر ،
وعانقت شراعك جميع رياح الدنيا
حتى خفت بك السفين .
فيـلاريـو : مرحبا سيدي .
پوستومس : أحسب أن اقتضاب جوابك دفع
٣٠٠٠٠ إلى سرعة عودتك .
إياكيـمـو : صاحبك
امرأة من أجل من رأت عيني -
پوستومس : لذا فهي الأفضل ، وإلا فليكن جـامـها
اطالة من شبـاك تغري بها زائف القلوب
فتكون زائفة معهم .
٣٥٠٠٠ : هذه رسائل لك
إياكيـمـو : محتواها طيب ، كما أرجو .
پوستومس : ذلك محتمل جدا .
إياكيـمـو : هل كان كايوس لوكيوس في بلاط بريطانيا
پوستومس : عندما كنت هناك ؟
إياكيـمـو : كانوا يتوقعون وصوله ،
لكنه لم يصل في ذلك الحين .
پوستومس : ما يزال كل شيء بخير .
٤٠٠٠٠ : أما تزال تلك الجوهرة متألقة كعادتها ،
إياكيـمـو : أم أنها خبت قليلا لطول مازينت يديك ؟
إياكيـمـو : لو انني فقدتها ،

- لخسرت ما يعادل قيمتها ذهباً -
- أنا مستعد لرحلة أطول من هذه مرتين ، لأستمتع
بليلة ثانية قصيرة الحلاوة كالتي
عرفتُ في بريطانيا ، لقد ربحنا الخاتم ٤٥٠٠٠
- إياكيمو : أبدأ ،
بوستومس : الجوهرة يصعب العثور على مثلها .
- لأن صاحبك سهلة المنال .
- بوستومس : لا تجعل ياسيدي
من خسارتك موضوع تنذر : أحسبك تعرف أننا
يجب ألا نبقي أصدقاء .
- إياكيمو : بل يجب ، ياسيدي الكريم
ان حفظت العهد . لو أنني لم أنقل إليك ٥٠٠٠٠
انني عرفت^(٨) صاحبك لكان
علينا أن نستمر في التساؤل ، لكنني الآن
أصرح أنني قد ظفرت بشرفها ،
إلى جانب خاتمك ، ولست المسيء
إليها أو إليك ، لأنني لم أتصرف إلا ٥٥٠٠٠ .
- بوستومس : لو استطعت أن تبرهن
أنك قد تمنت بها في الفراش ، فيدي
وخاتمي ملك لك . وإلا فإن الفكرة الخبيثة
التي حملتها عن شرفها الطاهر تريح ، أو تخسر ،
سيفك أو سيفي ، أو تركهما معا دوننا ٦٠٠٠٠
لمن قد يعثر عليهما .

إياكيمو

: سيدي ، إن أدلتي ،

وهي على هذا القرب من الحقيقة ، كما سأبين ،
يجب أن تحملك^١ أولا على التصديق ، ولسوف
أغرزاها بقسم ، لا شك عندي
أنك ستكفيني مؤونته ، عندما تكتشف ٦٥٠٠٠
أنك لست بحاجة إليه .

پوستومس

: هات ما عندك .

إياكيمو

: أولا ، غرفة نومها ،

(حيث اعترف اني لم أنم ، وأصرح
أنى نعمت بما يستحق السهر) لها جدران
مزيّنة بسُجُف حرير وفضة ، تحكي قصة
كليوباترا الشّاء ، عند اجتماعها بصاحبها الرومي ،
٧٠٠٠٠

ونهر (كندس) يفيض على الضفتين ، لفرط
ما ازدحمت فيه السفين أو ما تصاعد من زهو . قطعة
نفيسة

بديعة التكوين ، بالغة البهاء ، تصطرع فيها
مهارة الصنعة ورفعة الثمن ، تثير العجب
إذ تجمع النفيس والدقيق في تضاعيفها ، ٧٥٠٠٠
لأن نفحة من حياة تسري -

پوستومس

: هذا صحيح :

وهو ما يحتمل أنك سمعته هنا ، مني ،
أو من غيري .

إياكيمو

: مزيد من التفصيلات

قد يؤدي ما أعرفه .

پوستومس : لابد من ذلك
والإساءات سمعتك .

إياكيمو : المدفأة : ٨٠٠٠٠

موقعها جنوب الغرفة ، تعلوها رخامة
تصور ربة العفة وهي تسبح : لم أرقط نقوشا
أكثر شيها بالأحياء ، فقد كانت يد النحات
طبيعة ثانية ، خرساء ، تفوقت على الطبيعة
لو لم تعوزها الحركة والأنفاس .

پوستومس : هذا شيء : ٨٥٠٠٠

يحتمل كذلك أن تستقيه من الروايات ،
لأنه موضع حديث كثير .

إياكيمو : وسقف الغرفة

مرصع بملائك من ذهب . ومِسندا الخطب
(لقد نسيتهما) كيوييدان^(٩) أغمضا عينيها ،
مصنوعان من فضة ، يقف كل منهما على قدم واحدة ،

٩٠٠٠٠

ويتكيء على مشعل يحمله .

پوستومس : وهذا شرفها !

لنفترض أنك قد رأيت كل هذا (ولك ذاكرة محمد
عليها) فان أوصاف
ما في غرفتها لا ينقذ
ما تواضعت عليه من رهان .

إياكيمو : إذن لو استطعت

(يعرض السوار)

التزام الهدوء ، اسمح لي بالكشف عن هذه الجوهرة :
انظر !

ها هي ذي تعلقو من جديد : يجب أن نجتمعها
مع ماستك تلك ، وسأحتفظ بهما .
: يارب ! -

بوستومس

دعني أنظر إليها مرة أخرى : أهي الجوهرة
التي خلّفتها معها ؟

: سيدي (شكرا لها) هي ذاتها ! ١٠٠٠٠٠

إياكيمو

لقد نزعتهما عن معصمها : ماتزال ماثلة لعيني :
حركتها الرشيقة جاوزت هديتها ،
وزادتها غنى كذلك : اعطتني إياها .
وقالت أنها كانت عزيزة عليها يوما .

: ربما نزعتهما

بوستومس

لترسلها إلي .

: وتكتب إليك بذلك ؟ اتفعل ؟ ١٠٥٠٠٠

إياكيمو

: آه كلا ، كلا ، كلا ، صدقت . هاك ، خذ هذه أيضا ،

بوستومس

(يعطيه الخاتم)

منظرها يورثني العمى

ويقتلني النظر إليها . ليت الشرف يغيب

حيث يوجد الجمال : والحقيقة تضيع حيث يوجد

الشبيه ،

والحب يزول حيث يوجد رجل آخر . ألا ليت عهد

١١٠٠٠٠

النساء

تنفصم عراها عمن أقسمن لهم
قدر انفصامها عن فضائلهن ، وهي خواء .
أواه ، يازائفة فوق كل الحدود !

فيلاريو

: صبرك ، سيدي ،

واسترجع خاتمك ، فهو لم يُكتسب بعد :
فقد يحتمل أنها أضاعت السوار ، أو ١١٥.٠٠٠
من يدري ان كانت احدى وصيفاتها ، بعد رشوة ،
قد سرقته منها ؟

بوستومس

: صحيح جدا ،

وهكذا أظن أنه قد عثر عليه . أعد لي خاتمي ،
هات لي علامة جسدية تدل عليها
أكثر اثباتا من هذا : لأن هذا قد سرق ١٢٠.٠٠٠
: وحق كبير الآلهة ، لقد أخذته عن معصمها .
: انظر ، انه يقسم ، يقسم بكبير الآلهة .
هذا صحيح ، بلى ، احتفظ بالخاتم ، هذا صحيح : أنا
واثق

إياكيمو

بوستومس

أنها لا يمكن أن تضيعه : فوصيفاتها جميعهن
قد أقسمن على الأمانة : فهل يمكن إغراؤهن على
سرقته ؟

ومن جانب غريب ؟ كلا ، لقد تمتع بها :

١٢٦.٠٠٠

وهذه علامة انجرافها :

لقد اكتسبت اسم الفاجرة بثمان غال .
هاك ، خذ أجرتك ، ولتكن جميع شياطين الجحيم

بينك وبينها .

١٣٠٠٠٠

: مولاي ، كن صبورا :

فيلاريو

ليس في هذا ما يحمل على التصديق
انه يصدر عن موضع ثقتنا .

: لا تتكلم في الأمر :

پوستومس

لقد استجابت له .

: ان كنت تبحث

إياكيمو

عما يزيد في اقتناعك ، فتحتَ نهديها

(حيث يستقر هائثا) ثمة شامة ، شاء تزهو

١٣٥٠٠٠

بذلك المكنم الناعم . أقسم بحياتي

انني لثمتها ، فاثارت في وخزة جوع

تطلب المزيد ، رغم الشبح . أنت تذكر

تلك اللطخة على جسدها ؟

: بلى ، وهي تؤكد

پوستومس

لطخة أخرى ، كبيرة قدر ما يسع الجحيم ،

١٤٠٠٠٠

لو لم يكن من لطخة سواها .

: أتريد أن تسمع المزيد ؟

إياكيمو

: وقر حساباتك ، لا تعدّ المرات :

پوستومس

مرة مثل ألوف المرات .

: أقسمت -

إياكيمو

: لا تقسم :

پوستومس

لو أقسمت أنك لم تفعلها كنت كاذبا ،

ولسوف أقتلك لو أنكرت أنك ١٤٥٠٠٠

قد دنست شرفي .

إياكيمو : لا أنكر شيئا .

آه لو كانت أُمّامي الآن ، إذن لمَقَّتْها إربا إربا !
پوستومس

سأذهب هناك وافعلها ، في البلاط ، أمام

والدها . سأفعل شيئا - (يخرج)

فيلاريو : تماما على النقيض

من قدرة الصبر ! لقد كسبت : ١٥٠٠٠٠

هيا نتبعه ونحول بينه وبين غضب

يفور بين جوانحه .

إياكيمو : بكل سرور . (يخرجون)

(يعود پوستومس)

هل من وسيلة يخلق فيها الناس ، لا يكون
پوستومس

للمرأة فيها نصيب^(١٠) ؟ نحن جميعا أولاد حرام

وذاك الرجل البالغ الاحترام ، الذي كنت

١٥٥٠٠٠

أدعوه أبي ، كان حيث لا أدري

يوم تشكلت نطفتي ، ثمة متلاعب بآلاته

زَيْفُ خَلِيقَتِي : لكن أُمّي كانت تبدو

رَبّة العفة في ذلك الزمان : وهكذا تبدو زوجتي

فريدة هذا الزمان . الثأر ، الثأر ! ١٦٠٠٠٠

لقد حرمتني لَذّي المشروعة ،

وتوسلت إليّ أن أتذرع بالصبر : بعبارات

تتورّد بالحجل ، وبنظرات فيها من العذوبة

ما يبعث الدفء في بارد الأفلاك ، حتى حسبتها
بنقاء ثلج لم تمسه شمس . أواه ، يا للشياطين !

١٦٥٠٠٠

هذا الخبيث إياكمو ، في ساعة واحدة ، أليس كذلك ؟
أم بأقل ، مرة ؟ لعله لم ينطق بشيء ،
بل مثل خنزير متوحش ، هائج ،
صاح صيحة واعتلاها ، ولم يلقَ معارضة
إلا معارضة ما ابتغاه وما يجب

١٧٠٠٠٠

أن تحميه لدى المواجهة . ليتني اهتدي
إلى موضع المرأة فيّ - إذ ليس ثمة من ميل
نحو الرذيلة عند الرجل ، فأنا أصرّ
أن ذلك خصلة في المرأة : فلو كان الكذب ، ابحت ،
تجده عند المرأة : التملق ، من خصالها : الخداع ،
ذيدنها :

١٧٥٠٠٠

الشبق وخبيث الأفكار ، عندها ، عندها : الانتقام ،
عندها :

ضروب الطمع والاشتهاء ، تقلّب الخيلاء والازدراء ،
خليع الأشواق والافتراءات ، والتقلّبات :
جميع ما يُعرف من عيوب ، بل ما تعرف الجحيم ، يوجد
لديها

فُرَادَى ومجموعة : بل مجموعة . فحتى تجاه الرذيلة

١٨٠٠٠٠

لا يحفظن عهدا ، بل يتقلّبن على الدوام .
رذيلة ، لا يزيد عمرها عن دقيقة ، تُستبدل بأخرى

لا يزيد عمرها عن نصف الأولى . سأكتب في هجومين ،
أمقتهنّ وألعنهنّ : لكن من الأجدى
في الكراهية الحقّة ، أن أتمنى بقاءهن على ضلالهن :
١٨٥٠٠٠

اذ حتى الشياطين لا تقوى على أسوأ من ذلك في
لعنتهن . (يخرج)

الفصل الثالث

المشهد الأول - بريطانيا - قصر سيمبلين

- يدخل موكب سيمبلين ، الملكة ، كلوتن مع بعض النبلاء من باب ،
ويدخل من الباب الآخر كايوس لوكيوس مع بعض الخدم -

سيمبلين : الآن قل ، ما الذى يتبعه أوكستوس قيصر منا ؟

لوكيوس : عندما كان يوليوس قيصر في بريطانيا هذه

(وكانت ذكراه ماتزال ماثلة في عيون الناس ،

وستبقى في أسماعهم وعلى ألسنتهم إلى الأبد)

يوم غزاها ، وكان عمك كاسييلان ٥٠٠٠

(الذى اشتهر بما اثنى عليه قيصر ، وهو ما لا يقل

عن استحقاقه بسبب من جلائل أفعاله) قد قدم

لقيصر وخلفائه جزية تدفع إلى روما ،

ثلاثة آلاف أوقية ذهباً كل عام ، وهو ما قصرت

أنت في دفعه مؤخراً .

الملكة : ودفعنا للاستغراب ١٠٠٠٠

سيبقى الأمر هكذا إلى الأبد .

كلوتن : سيأتي قياصرة كثار قبل أن يأتي يوليوس آخر مثله :

بريطانيا عالم قائم بذاته ، ولن ندفع شيئاً لقاء

حفاظنا على كيائنا الخاص .

الملكة : تلك فرصة . ١٥٠٠٠

سنحت لهم فأخذوا منا ، واستردادها

واجبنا الآن . تذكر ، مولاي المليك ،

أسلافك الملوك ، إلى جانب

الطبيعة المنية في جزيرتك ، القائمة

في عرض البحر ، المسورة المحصنة
بصخور شتاء ومياه صخابة ،
ورمال لن تتحمل سفائن أعدائك ،
بل تمتصها حتى الصواري . نوعاً من الغلبة
أصاب قيصر هنا ، لكنه لم يتفاخر هنا
بقوله « جئت^(١) » ، رأيت ، غلبت » ، بالخزي

٢٥٠٠٠

(وذاك أول عهده به) أزيح
بعيدا عن ساحلنا ، وهزم مرتين : وسفائه
(يا لها من دمي مسكينة غريرة) ! كانت على بحارنا
المتلاطمة

كقشور البيض تطفو على كواسر الموج ، متداعية
كأنها ترتطم بالصخور . وابتهاجا بذلك ، ٣٠٠٠٠
راح كاسييلان الشهير ، الذي كاد
أن يستحوذ على سيف قيصر (يا للفظ القلب) !
ينير العاصمة بمشاعل الفرح ،
وراح البريطانيون يمثالون بما أبدوا من شجاعة
: اسمع ، لن تدفع جزية بعد اليوم : فمملكتنا

كلوتن

٣٥٠٠٠

اليوم أقوى مما كانت عليه يومذاك :
و(كما قلت) لم يعد ثمة من فياصرة كقيصر ،
غيره قد تكون لهم أنوف معقوفة ، لكن من يملك
ذراعا قوية كذراعه لا وجود لهم .
دع والدتك تنهى كلامها يابني ،

٤٠٠٠٠

سيمبلين

كلوتن

: مازال بيننا الكثير ممن له قوة ذراع
كاسييلان : وإذلا أزعجني واحد منهم
لكن لي يدًا . لِمَ الجزية ؟ لِمَ يجب
أن ندفع جزية ؟ لو استطاع قيصر أن يجلب الشمس
عنا بدثار ، أو يجعل القمر في جيبه ، ٤٥٠٠٠
فسوف ندفع له جزية طلبا للنور ، وإلا ،
مولاي لا جزية بعد اليوم ، أرجوك .

سيمبلين

: يجب أن تعلم
أننا كنا أحرارا ، حتى جاءنا الروم بأذاهم
فاقتلعوا منا هذه الجزية . أطماع قيصر
التي تجاوزت حدودها حتى كادت تمتد
إلى أرجاء الأرض جميعا ، دون وجه حق ،
فرضت علينا هذا النير ، والتخلص منه
شيمة الشعب المحارب ، ونحن نحسب
أنفسنا كذلك .

كلوتن والنبلاء : أجل ، أجل .

سيمبلين : فقل أذن لقيصر ، ٥٥٠٠٠

أن جدنا ملموتئوس هو ذاك الذي
استن لنا القوانين ، التي عرقل فعلها
كثيرا سيفُ قيصر ، فاصلاحها وتطبيقها
سيكون من صالح أعمالنا (بحكم ما نملك من قوة)
ولو أن روما سيغضبها ذلك . ملموتئوس استن قوانيننا ،
٦٠٠٠٠

وكان أول بريطاني علا

حاجبيه تاج من ذهب ، ودعا
نفسه ملكا .

لوكيوس

: يؤسفني ياسيمبلين

أن أعلن أن أوكتوس قيصر
(قيصر الذى يخدمه من الملوك أكثر ٦٥٠٠٠
مما في دارك من خدم) قد غدا عدوا لك :
خذها مني اذن . أعلن عليك
الحرب والدمار باسم قيصر : انتظر
من العنف ما لايقاوم . ومع هذا التحدي
أشكرك أصالة عن نفسي .

سيمبلين

: مرحبا بك ياكايوس . ٧٠٠٠٠

صاحبكم قيصر كرمني بالفروسية ، وقد أمضيت شبابي
تحت إمرته ، ومن فضله جمعتُ المفاخر ،
وهو إذ يطلب استعادتها مني يرغمني
على الدفاع عنها حتى النفس الأخير . أنا أعلم
أن أهل الأقاليم وأطراف الدولة ٧٥٠٠٠
قد حملوا السلاح طلبا لحرياتهم : وهي سابقة
ان لم ندركها قيل أن البريطانيين بهم فتور :
وهو ما لن يجدنا عليه قيصر .

لوكيوس

: فلندع الأفعال تتكلم .

: جلالته يرحب بك . تتمتع بوقتك

كلوتن

بيننا يوماً أو اثنين ، أو أكثر : فإن طلبتمونا ٨٠٠٠٠
بعد ذلك تحت ظروف أخرى ، فستلقوننا
في عدة الماء الأجاج^(٢) : فإن غلبتمونا عليها

كانت لهم : وان أخفقتم في التزال ،
فإن عصائب الطير ستنال منكم خيراً مما تنالون :
وفي هذا ختام القول ٨٥٠٠٠
: ليكن ذلك ، سيدي .
: أنا أعرف مطلب مولاك ، وهو يعرف مطلبي :
وكل ما بقي لي أن أقوله : مرحباً . (يخرجون)

لوكيوس
سيمبلين

المشهد الثاني - المكان نفسه

- يدخل بيزانيو ويده رسالة -

: كيف ؟ فجور ؟ لم لا تذكر

بيزانيو

أي وحش يتهمها ؟ ليوناتس !

أواه ياسيدي ، أية عدوى غريبة

دخلت على مسمعك ! أي ايطالي خائن

(مسموم اللسان واليد) قد سيطر ٥٠٠٠

على مسمعك البريء ؟ خائنة ؟ كلا .

أنها تدفع ثمن اخلاصها ، وتتحمل ،

مثل آلهة أكثر منها زوجة ، هجمات كهذه

قد تتمكن من الفضيلة . أواه ياسيدي ،

إن رأيك فيها الآن قد تدقّ ١٠٠٠٠

قدر ما تدقّ حظك . كيف ؟ يجب أن أقتلها ،

بموجب الحب والاخلاص والأيمان التي

أقسمتها في طاعتك ؟ أنا أقتلها ، أدميها ؟

ان كان في ذلك اظهار خدمة مخلص ، ليتني

لا أحسب بين من يوثق بخدومتهم . كيف أبدو ،

١٥٠٠٠

إذ يجب أن أبدو عديم الانسانية
على قدر ما تؤول إليه هذه الجريمة ؟ (يقرأ)
افعلها ، فالرسالة
التي بعثتُ بها إليها بناء على طلبها
ستسوخ لك ذلك . ياورقة ملعونة !
سوداء كالخبر الذي علاها ! يا العوبة حمقاء ،

٢٠٠٠٠

أظالعة أنت في هذه الجريمة ، وتبدو
عليك براءة المظهر ؟ هاهي مقبلة .
أنا لا أعلم لي بما أمرت به .
(تدخل أيموجين)

: ماذا وراءك ، بيزانيو ؟

أيموجين

٢٥٠٠٠

: سيدتي ، هذه رسالة من مولاي .

بيزانيو

: من ؟ مولاك أنت ؟ هذا مولاي ليوناتس !

أيموجين

آه ، لو كان المنجم يعرف نجومه كما
أعرف أنا حروفه لكان عليها حقا ،

ولكشف من الغيب أسرارهِ . أيتها الألهة الرحيمة ،

٣٠

ليكن المضمون هنا أمانة حب ،

دليل صحة مولاي ، وسعادته : ولكن لا

لكوننا بعيدين عن بعضنا ، ليكن ذلك ما يحزنه ،

فبعض الأحزان دواء ، وهذا أحدها ،

فالحزن علاج للحب : دليل سعادته ،

كلها إلا هذه ! استأذنك أيها الشمع الطيب ، تبارك

٣٥٠٠٠

النحل الذي يصنع أختام السرّ هذه ! فالعشاق
ومن تُحدّق بهم المخاطر ليست دعواتهم سواء :
ولو أن ضحايا الديون تلقي بهم في السجون ، لكنك
تدعم الألواح بين يدي كيوييد^(٣) . أخبار جيدة أيتها
الآلهة !

(تقرأ) العدالة ، وغضب أبيك (ان هو

٤٠٠٠٠

شملى به) لا تبلغ قسوتها على من القوة
قدر ما تملك عيناك من قوة تنعشنى (يا أعزّ مخلوق) .
لاحظني انني موجود في « كامبريا » قرب
« ملفورد - هيفن » اتبعني ما يشير به عليك
حبك من هذه الحال . انه ليرجو لك السعادة كلها
٤٥٠٠٠

من هو باق على عهده مخلصا ، وعلى فيض
حبه مقيما .

ليوناتس بوستوس

ايموجين : آمين . الشكر لك (يخرجان على انفراد)

المشهد الخامس - قصر سيمبلين

-- يدخل سيمبلين والملكة وكلوتن ولوكيوس وبعض النبلاء --

سيمبلين : هذا مالدينا ، والآن نودعك .

لوكيوس : شكرا يا صاحب الجلالة :

لقد وصلني أمر الامبراطور ، وعلىّ أن أرحل
عنكم ،

ويؤسفني جدا أن علىّ أن أصفكم

عدوا لمولاي .

سيمبلين : رعيّتنا ياسيّد ،

لن تتحمل نيره ، أما نحن
فإذا أظهرنا من العزة أقل مما يظهرون ،
بدونا أقل شبها بالملوك .

لوكيوس : حسنا يامولاي ، أرغب منكم

تزويدي بحراسة على الطريق إلى ملفورد- هيثن .

سيدتي ، أتمنى الفرح كله لسموكم ، ولكم !

سيمبلين : أيها السادة ، أضع هذه المسئولية بين أيديكم : -

١٠٠٠٠

لا تقصّروا أبدا في مجال التكريم .

رافقتك السلامة ، يالوكيوس النبيل .

لوكيوس : أشدّ على يدك مولاي .

كلوتن : خذها يد صديق : ولكن من الآن فصاعدا

ستكون يد عدوّ لك .

لوكيوس : سيدي ، ستكون النتيجة

هي التي تحدّد الفائز . رافقتك السلامة .

١٥٠٠٠

سيمبلين : لاتتخلوا عن لوكيوس الكريم ، يا أعزائي

النبلاء ،

حتى يعبر نهر سيفرن . رافقتك السعادة

(يخرج لوكيوس والنبلاء)

الملكة : يغادرنا مقطبّ الجبين : ولكن يشرفنا

اننا كنا سبب ذلك .

كلوتن : وهو الأفضل ،

رعيّتك البريطانية المقدّامة ترغب في ذلك

٢٠٠٠٠

سيمبلين : لقد كتب لوكيوس إلى الامبراطور

يخبره كيف تجري الأمور هنا . فمن المناسب إذن

أن نبكّر في تجهيز عدّة الحرب والفرسان :

فالقوات التي سبق أن جمعها في « كاليا »

سوف تكتمل قريباً ، ومنها سيوجه ٢٥٠٠٠

الحرب نحو بريطانيا .

الملكة : وهو ما لا يمكن السكوت عليه ،

بل يجب أن ننبري له على عجل ، وبقوة .

سيمبلين : ان توقّعنا أن يكون الأمر هكذا

قد جعلنا نستبق الأحداث . ولكن ، يامليكتي

الفاصلة ،

٣٠٠٠٠ أين كريمتنا ؟ فهي لم تظهر

أمام الرومي ، ولم تتلطّف علينا

بطلعته اليومية . فهي تبدو لنا

كأنها مدفوعة بالكراهية لا بالواجب ،

وقد لاحظنا ذلك . نادوها لتمثل أماننا ،

فقد طالما تساهلنا في الصبر عليها . (يخرج خادم)

الملكة : يا صاحب الجلالة ، ٣٥٠٠٠

منذ نفى پوستومس ، غدت حياتها

في عزلة شديدة ، وعلاج ذلك ، يامولاي ،

نتركه في يد الزمن . أتوسّل إلى جلالتك

تجنّب جارج الكلام معها . فانها سيدة
شديدة الحساسية للملام بحيث تغدو الكلمات
لطمات ٤٠٠٠٠

واللطمات موت بالنسبة إليها . (يعود الخادم)
الملك : أين هي يا غلام ، كيف

يمكن مواجهة إزدرائها ؟
الخادم : لو سمحت ، مولاي ،

مقاصيرها مغلقة جميعها ، وليس من جواب
يردّ على أعلى ضجة تصدرها .

الملكة : مولاي ، عندما ذهبت لزيارتها آخر مرة ،
٤٥٠٠٠

رجتني أن أعذرها عن إلزامها العزلة
التي فرضتها عليها وعكثها ،
مما اضطرها إلى التقصير في تقديم ذلك الواجب
الذي كان عليها أن تتقدم به إليك كل يوم : هذا
ما ارادتني أن أحيطكم به علما : لكن شئون بلاطنا
الكبير ٥٠٠٠٠

جعلت ذاكرتي في موضع اللوم .

سيمبلين : أبوابها مغلقة ؟

لم تشاهد مؤخرا ؟ ليت السموات تحيل ما أخشاه
محض وهم ! (يخرج)

الملكة : اسمع يا بني ، اتبع الملك .

كلوتن : غلامها ذلك ، پيزانيو ، خادمها العجوز ،

٥٥٠٠٠

لم أره هذين اليومين .

الملكة : اذهب ، واتبعه : (يخرج كلوتن)

بيزانيو ، يامن تدعم پوستومس كل هذا الدعم -
في حوزته عقار اعدده : أتمنى أن يكون غيابه
ناجما عن تناوله ذلك العقار . فهو يعتقد
انه شيء نادر جدا . ولكن ، ماخطبها ،

٦٠٠٠٠

أين ذهبت ؟ ربما تملك منها اليأس :

أواستخففها لاعج الشوق ، فطارت

إلى أليفها پوستومس : لقد تولت ،

إلى الموت ، أو إلى العار ، وغرضي

بوسعه الافادة من هذا وذاك . فإن سقطت

٦٥٠٠٠

ظفرت أنا بالتاج البريطاني .

(يعود كلوتن)

ما الخبر يا بني ؟

كلوتن : من المؤكد انها هربت :

اذهبي وهدئي من روع الملك ، فهو ثائر ،

ولا أحد يجرؤ على الاقتراب منه .

الملكة : (جانبا) وذلك أفضل : ليت

هذا الليل يجرمه طالع النهار ! (تخرج) ٧٠٠٠٠

كلوتن : أحبها وأكرهها : فهي حسناء ذات جلال ،

وما اجتمع لديها من سجايا الرفعة يفوق في روائه

مالدى أية سيدة ، بل سيدات ، أوجنس

النساء ، فمن كل واحدة
منهن أخذت الأفضل ، وإذا اجتمع لها مالدی
الأخريات

فاقتهن جميعا . لذلك أحبها ، ولكن ٧٥٠٠٠
إزدراءها لي ، واسباغ الألفاف على
پوستومس الوضيع تشوّه من رجاحة احكامها
فتطفى على مادون ذلك من نادر الخصال : وفي
هذا المجال

سأنتهي إلى كراهيتها ، بل انني
سأنتقم منها . وذلك لأن الحمقى ٨٠٠٠٠
سوف -

(يدخل بيزانيو)

من هنا ؟ ما الذي تدبر يا غلام ؟
تعال هنا : آه ، أيها القواد العتيق ! يانذل ،
أين مولاتك ؟ بكلمة واحدة ، وإلا
أرسلتك فورا إلى الجحيم .

بيزانيو : آه ، يامولاي الكريم !
كلوتن : أين مولاتك ؟ ، وإلا ، وحق پوپيتر- ٨٥٠٠٠

لن أسأل ثانية . اقترب يانذل ،
سأستخرج هذا السر من قلبك ، أو انتزع
قلبك لأستخرجه . أهى مع پوستومس ؟
ذلك الذي يحمل أثقالا من الخسة لا يمكن
أن يستخرج منها درهم طيب .

بيزانيو : واحسرتاه مولاي ، ٩٠٠٠٠

كيف لها أن تكون معه ؟ متى اكتشفوا غيابها ؟
هو في روما .

كلوتن : أين هي يا غلام ؟ أوضح
لا تماطل أكثر : اشرح لي بالضبط ،
ماذا جرى لها ؟

پيزانيو : آه يا مولاي العميم الفضل !

كلوتن : يا عميم النذالة ! ٩٥٠٠٠

اخبرني عن مكان سيدتك ، فوراً ،
بكلمة : لا أريد سماع « المولى الفاضل » !
تكلم ، وإلا كان صمتك في الحال
إدانة تعود إلى موتك .

پيزانيو : إذن ، سيدي :

هذه الورقة تروي ما أعلم
بخصوص هربها . (يقدم رسالة) ١٠٠٠٠٠

كلوتن : دعنا نراها : سألحقها

ولو إلى عرش آوكستوس

پيزانيو : (جانباً) هذه ، أوالهلاك .

فهي بعيدة بما يكفي ، وما سيعلمه من هذه الرسالة
قد يؤدي إلى تبعه ، لا إلى خطر عليها .

كلوتن : أي !

پيزانيو : (جانباً) سأكتب إلى مولاي قائلاً إنها ماتت . آه

يا ايموجين ، ١٠٥٠٠٠

رافقتك السلامة في تطوافك ، وفي عودتك إلينا !

كلوتن : يا غلام ، أهذه الرسالة صحيحة ؟

پیزانیو
کلوتن

: سيدي ، على ما أظن .
: انها بخط پوستومس ، وأنا أعرفه . يا غلام ، ان
لم ترد أن تكون ندلا ، بل ان تقوم لي بخدمة صادقة ،
١١٠ ٠٠٠

وتتعهد بالقيام بتلك المهمات التي سيكون لي
ما يحملي على تكليفك بالقيام بها بجهد صادق ،
أي مهما كلفتك القيام به من ندالات ، فتنهض
بها ، فوراً ومخلصاً ، فلسوف احسبك
انساناً شريفاً : ولن تكون يومها في عوز إلى ١٢٠ ٠٠٠
مال مني يعينك ، ولا إلى مسعى مني .
لترقيتك .

پیزانیو
کلوتن

: حسناً ، يامولاي الكريم .
: أتريد الالتحاق بخدمتي ؟ بما انك أقممت صابراً
مخلصاً على خدمة ذلك الشحاذ پوستومس ١٢٠ ٠٠٠
ومنزله الضئيلة ، فلا بد لك من باب
العرفان أن تكون تابعا مخلصاً لمزلتي .
أتريد الالتحاق بخدمتي ؟

پیزانیو
کلوتن

: أريد سيدي .
: هات يدك ، هاك نقودي : أیوجد شيء ١٢٥ ٠٠٠
من ثياب مولاك السابق في حوزتك ؟

پیزانیو

: لديّ يامولاي ، إذ يوجد في مسكني نفس البدلة
التي كان يرتديها يوم استأذن في توديع مولاتي
وسيدي .

کلوتن

: أول خدمة تقدمها لي ، ان تجلب تلك البدلة ١٣٠ ٠٠٠

بيزانيو
كلوتن

إلى هنا . لتكن هذه مهمتك الأولى ، اذهب
: سأفعل يامولاي . (يخرج)
: أقابلك في ملفورد - هيفن (لقد نسيت
ان أسأله شيئاً ، سأذكره بعد قليل) ولو
هناك ، ايها النذل پوستومس ، سوف أقتلك ١٣٥٠٠٠
ليت هذه الثياب تصل . لقد قالت
ذات يوم (ومراراً ذكرى قولها تفور الآن
في قلبي) انها تنظر حتى إلى ثياب
پوستومس باحترام أكثر مما تنظر به إلى
شخصي وما فيه من طبيعة ونبل ، وما تضيفه عليّ
١٤٠٠٠٠

خصالي . بتلك الثياب تكسو بدني ،
سوف أغتصبها : سأقتلك أولاً ، أمام عينيها ،
هناك سوف ترى شجاعتي ، مما سيغدو
عذاباً لقاء إزدرائها . إذ يكون ملقى على الأرض ،
وعندما ينتهي ما انهال به من اهانات على جسده ،
١٤٥٠٠٠

واشبع شهوتي منها (وهو ، كما اقول ،
لكي أغضبها ، سأفعله وأنا لابس تلك الثياب
التي أفرطت في مديحها) سوف أدفع بها عائداً إلى
البلاط ،

اجعلها تعود على قدميها . لقد احتقرتني
مبتهجة ، وسأكون فرحاً بانتقامي . ١٥٠٠٠٠
(يعود بيزانيو ومعه الثياب)

أهذه هي الثياب ؟
 : أجل يامولاي النبيل .
 منذ متى رحلت إلى ملفورد - هيقن ؟
 : لا تكاد تكون - قد وصلت الآن .
 : خذ هذه الثياب إلى غرفتي ، وهذا هو ١٥٥.٠٠٠
 العمل الثاني الذي أمرك به . والشيء
 الثالث أن تلتزم الصمت تجاه
 خطتي . كن مخلصا في واجباتك ،
 وستكون الترقية الفعلية في طريقها إليك . انتقامي
 الآن في ملفورد . ليت لي جناحين فأطير إليه !
 ١٦٠.٠٠٠

هيا ، وكن مخلصا (يخرج)
 : أنت تأمرني بالسعي نحو حتفي : فالأخلاص نحوك
 برهان على الخيانة ، وهو ما لن أفعله ،
 تجاه من هو أخلص الناس . دونك ملفورد
 ولن تجد التي تسعى في إثرها . تنزلي ، تنزلي
 عليها ياشآبيب السماء أوليكن مسار هذا الأحق
 ١٦٦.٠٠٠

مثقلا بالبطء والعتار ، وليكن جزاؤه الكدح والعناء !
 (يخرج)

المشهد السادس - ويلز : أمام كهف بيلاريوس

-- تدخل ايموجين بثياب فتى --

: أرى أن حياة الرجل حياة مشقة ، ايموجين
 لقد اجهدت نفسي : وعلى مدى ليلتين معا

كنت أفترش الأرض . وقد يغلبني المرض ،
لولا أن عزمي تحميني منه . ملفورد ،
عندما أشار إليك بيزانيو من قمة الجبل ، ٥٠٠٠
بلوت في حدود الرؤية . أواه يارب أحسب
ان المعونة تهرب من وجه التعساء : أقصد
حيث يجب أن يجدوا راحة . اخبرني شحاذا
اني لايمكن أن أضل الطريق . هل يكذب الفقراء
الذين اصابتهم المصائب ، عارفين انها ١٠٠٠٠
عقوبة أوبلوى ؟ بلى ، ولاعجب ،
إذ ينذر أن ينطق الأغنياء بحقيقة . كذبُ أصحاب
النعمة

أشد إيلاما منه عند ذوي الفاقة . والزيف
أسوأ عند الملوك منه عن الشحاذاين . مولاي العزيز
انت واحد من الزائفين ! أما وقد فكرت فيك
فقد ذهب عني الجوع ، ولكن قبل ذلك ، كنت
١٦٠٠٠

على وشك السقوط جوعا - ولكن ما هذا ؟
أجد طريقا نحوه : قد يكون معقل وحش :
يحسن بي ألا أنادي ، لا أجرؤ على النداء : لكن
الجوع ،
قبل أن يتغلب على الطبيعة ، يمنحها الشجاعة .
٢٠٠٠٠

الخير والأمان يورثان الجبناء : والفاقة دائيا
تولد الصمود . ها ! من هنا ؟

ان كنت ممن يألف البشر ، تكلم : أو كنت وحشا
فخذ ، أو اعط . ها ! لاجواب ؟ إذن سأدخل .
يفضل ان استل سيفي ، فإن كان عدوي ٢٥٠٠٠
يخاف السيف مثلي ، فهو لن يجرؤ على النظر إليه .
عدوا كهذا ، ابتها السموات الرحيمة . (تخرج إلى
الكهف)

المشهد السابع - المكان نفسه

-- يدخل بيلاريوس وكيديريوس وآرثيراكوس --

بيلاريوس : انت يابوليدور قد برهنت على أنك أمهر صياد ،
وانك المحتفى به : كادوال وأنا
سنقوم بدور الطباخ والخدم ، هكذا اتفقنا :
فالعرق والجهد إلى جفاف ونهاية ،
لكن الهدف يستحق ذلك . هيا ، بطوننا ٥٠٠٠
ستجعل مألوف الطعام شهيا : التعب
يستطيب النوم على الصوّان ، بينما الكسل المستريح
يجد وسادة الريش قاسية . حباك السلام
يادارا مسكينة لا تضم سواها !
كيديريوس : أنا في غاية الاجهاد .
آرثيراكوس : لقد هذني التعب ، لكنني قوي في الشهية . ١٠٠٠٠
كيديريوس : ثمّة لحم بارد في الكهف ، وسوف نتشاغل بذلك ،
ريثما يتم طهو ما اصطدناه
بيلاريوس : (يطل داخل الكهف) قفا ، لا تدخلا :
لولا انها تاكل من طعامنا ، لقلت
ان ثمّة جنّة .

- كيديريوس : ما الأمر يافتي ؟
 بيلاريوس : وحق يوبيتر ، ملاك ، وإلا
 ١٥٠٠٠ فاعجوبة دنيوية ! انظر ما أروعها
 وليست أكبر من صبي .
 (تدخل ايموجين)
 ايموجين : ياسادتي الكرام ، لا تصيبيوني بأذى :
 قبل أن أدخل هنا ، ناديت ، وفكرت
 أن أشحذ أو اشتري الذي أخذت . صدقوني ٢٠٠٠٠
 لم أسرق شيئا ، ولن أسرق ، ولو وجدت
 الذهب منشورا على الأرض . هاكم نقودا لقاء طعامي ،
 كنت أنوي تركها على المنضدة ، حالما
 انتهى من طعامي ، وأغادر
 وأنا أدعو بالخير لمن أطعمني .
 ٢٥٠٠٠ : نقود يافتي ؟
 ارفيراكوس : ليت الذهب والفضة جميعا تنقلب إلى قذارة ،
 لأنها لاتعدّ أفضل من ذلك ، إلا عند أولئك
 الذين يعبدون آلهة قذرة .
 ايموجين : أرى أنك غاضب :
 أعلم أنك لو قتلتي جزاء غلطتي ، فاني
 كنت سأموت لو لم أفعّلها .
 ٣٠٠٠٠ : أين تقصد ؟
 بيلاريوس : إلى ملفورد - هيشن .
 ايموجين : وما اسمك ؟
 بيلاريوس : فيديل ياسيدي : ولي قريب
 ايموجين

ينوي الرحيل إلى إيطاليا ، وقد ركب في ملفورد ،
وأنا في طريقي إليه ، كدت أموت جوعاً ، ٣٥ ٠٠٠
فارتكبت هذه الاساءة .

بيلاوريوس : أرجوك أيها الشاب الوسيم ،
لاتحسبنا الأوباش : ولا تقسُ حسنَ نوايانا
بهذا المكان الغليظ الذي نعيش فيه . مرحباً بك !
قد اقترب الليل ، وستلقى ترحاباً أفضل
قبل أن ترحل ، نرجو أن تبقى للعشاء : ٤٠ ٠٠٠
ياشباب ، رحبوا به .

كيدوريوس : لو كنت امرأة ، أيها الشاب ،
لخطبت ودكُ جاهداً ، نحو زواج شريف :
وبذلك جهدي للفوز بك .

ارثيراكوس : سأقنع نفسي
انه رجل ، سأحبه كما أحب أخي :
وسأقدم له من الترحاب ٤٥ ٠٠٠
(بعد طول غياب) مثل ما أقدم لك . أهلاً بك !
لأعليك ، لأنك حللت بين أصدقاء .
: بين أصدقاء ؟ ايموجين

لو أشقاء : (جانباً) ليت الأمر كان كذلك ، فلو ١٠٥
ولدى أبي ، لكان ما غنماه بالفوز بي
أقل قيمة ، وأقرب إلى التعادل ٥٠ ٠٠٠
معك يابوستومس .

بيلاوريوس : انه يقاسي عذاب محنة .
كيدوريوس : ليتني أقوى على تخليصه منها !

ارفييراكوس : أو ليتنى أنا ، مهما تكن
ومهما تكلف من ثمن أو خطر ! ايتها الآلهة !
بيلاوريوس : استمعوا يا أولاد .

(هامسا)

ايموجين : الرجال العظام ،
الذين يقيمون في بلاط لايزيد على حجم الكهف ،
٥٥٠٠٠

ويقومون على خدمة أنفسهم ، ويتمتعون بقدر من
الفضيلة

اسبغتها عليها نفوسهم ، مُعرضين عن
تلك المنحة التافهة التي تقدمها الجماهير المتقلبة ،
لا يمكنهم أن يتفوقوا على هذين . غفرانك ايتها الآلهة !
وددت لو أغير جنسي لأرافق هذين ، ٦٠٠٠٠
بعد خيانة لوناتس .

: ليكن كذلك :

بيلاوريوس

يا أولاد ، لنشرع بتجهيز صيدنا . ايها الوسيم ، هيا ،
الحديث يثقل على معدة خاوية : بعد أن نتعشى ،
سوف نسألك عن حكايتك بما يليق ،
وعلى قدر ماتريد أن تروى .

٦٥٠٠٠

: تفضل واقترب

كيدوريوس

: نرحب بك أكثر من ترحاب الطيور بالليل أو بالصباح .

ارفييراكوس

: شكرا ياسيدي .

ايموجين

: أرجوك ، اقترب (يخرجون)

ارفييراكوس

المشهد الثامن - روما - ساحة عامة

-- يدخل اثنان من الشيوخ وبعض النواب --

الشيخ الأول : هذه فحوى إرادة الامبراطور ،

بما ان العامة تخوض الآن حربا ،

ضد أهل « بانونيا » و « دالماتيا »

والقطعات المتواجدة في « كاليا » الآن

قد وضعت بحيث لا تستطيع النهوض بحروبنا ضد

٥٠٠٠

البريطانيين المتمردين ، فاننا نستشير

همم الاشراف لهذا الأمر . لقد عين

لوكيوس بمنصب نائب قنصل : وفيكم ايها النواب

يضع ثقته المطلقة للقيام فورا

بهذا التجنيد . عاش قيصر !

١٠٠٠٠

النائب الأول : هل لوكيوس قائد القوات ؟

الشيخ الثاني : أجل .

النائب الأول : وهو الآن باق في « كاليا » ؟

الشيخ الأول : مع تلك القطعات

التي تحدثت عنها ، التي يجب أن يكون تجنيديكم

دعما لها : وفحوى تكليفكم

١٥٠٠٠

سيلزمكم بالاعداد وبوقت

سوقهم .

النائب الأول : سننفذ واجباتنا (يخرجون)

الفصل الرابع

المشهد الأول - ويلز

-- يدخل كلوتن وحده --

كلوتن

: أنا قريب من المكان الذى يفترض أن يجتمعا فيه ،
إذا كان پيزانيو قد عيّنه بدقة . ما أشد مناسبة
ثيابه في خدمة غرضي ! لم لاتكون صاحبتة التي
صنعها الذي صنع الخياط ، مناسبة
لي كذلك ؟ من باب أولى ! (مع الاعتذار عن استعمال
٥٠٠٠

الكلمة) إذ يقال إن استعداد المرأة للمناسبة^(١) يأتي
على شكل نوبات . وفي هذا المجال يجب أن أقوم بدور
ناشط ،

ولا بأس أن أصارح نفسي بذلك ، إذ ليس من باب
الخيلاء

أن يتحدث المرء إلى مرآته في غرفته الخاصة ،
أقصد أن خطوط جسمي مرسومة بشكل لا يقل ١٠٠٠٠
جمالا عن خطوط جسمه ، ولست أقل منه شبابا ، بل
أقوى ،

ولست دونه في فرص التقدم ، بل فوقه في
الافادة من الظروف ، أرفع منه مولدا ، مثله
في سوح الوغى ، وأحسن منه

في المبارزات ، لكن هذه العنيدة البلهاء ١٥٠٠٠
تحبه على الرغم مني . ياله من شقاء مميت !
پوستومس ، رأسك (الذي يرتفع الآن

فوق كتفيك) سيكون في بحر هذه الساعة مقطوعا ،
وتكون صاحبتك مغتصبة ، وثيابك ممزقة اربا
أمام وجهك : وبعد اتمام ذلك ، سأدفعها عائدة
٢٠٠٠٠

إلى أبيها ، الذي (ربما) قد يغضب قليلا
لمعاملي لها بهذه الخشونة ، لكن والدتي ، التي
تملك السيطرة على احكامه ، سوف تقلب كل شيء
لصالحى . حصانى مربوط بأمان ، هيا ياسيفي ،
إلى غاية وخيمة ! ايها الحظ ، اسقطها ٢٥٠٠٠
في يدي ! هذا الوصف ينطبق تماما على
حل لقائهما ، والغلام لايجرؤ على خديعتي . (يخرج)

المشهد الثاني - أمام كهف بيلاريوس

-- يدخل بيلاريوس وكيديريوس وآرفيراكوس وإيموجين خارجين من
الكهف --

بيلاريوس : (مخاطبا إيموجين) : انت لست على مايرام : ابق
هنا في الكهف ،
سنعود إليك بعد الصيد

آرفيراكوس : (مخاطبا إيموجين) أخي ، ابق هنا :
ألسنا اخوة ؟

إيموجين : هكذا يجب أن يكون الانسان للانسان ،
لكن الطينة تختلف عن طينة أخرى في المنزل .
والتراب المجبولة منه واحدة في الحالين . أنا مريض
جدا . ٥٠٠٠

كيديريوس : اذهب انت إلى الصيد ، سأتحلف أنا معه .

ايموجين : أنا لست مريضا إلى هذا الحد ، غير أنى لست على مايرام :

لكننى لست من الميوعة بحيث
أبدو كأنني سأموت قبل ما أمرض : لذا أرجوك ،
أتركني ،

حافظ على نهجك اليومي ، فكسر عادة ١٠٠٠٠
يتبعه كسر عادات . أنا مريض ، لكن بقاءك بجانبى
لا يصلح من أمري . ومؤانسة الجماعة لا تمنح راحة
لمن لا يأنس الجماعة . أنا لست مريضا جدا ،
لأنني أدرك ذلك : أرجوك أن تطمئن إلى وجودي هنا ،
فلن أسرق سوى نفسي ، ولأموتن ١٥٠٠٠
لسرقة شيء بهذه الضالة .

كيديريوس : أنا أحبك ، وقد قلتها ،

على قدر ومدى
ما أحب أبي .

بيلاريوس : ماذا ؟ كيف ؟ كيف ؟

ارفيراكواس : لو كان ذنبا مثل هذا القول ، سيدي ، فاني أشارك

أخي الطبيب في خطيئته : أنا لا أدري لماذا

أحب هذا الشاب ، وقد سمعتك تقول ،

سبب الحب لاسبب له . فلو كان النعش بالباب ،

وقيل من سيموت ، لقلت

« أبي ، لا هذا الشاب »

بيلاريوس : (جانبا) ياللمعدن النبيل ا

ياللطبيعة الكريمة ا يانسل العظمة ا ٢٥٠٠٠

الجبنة يلدون الجبنة ، والسفالة تلد السفالة ،
والطبيعة تحوي طحيننا ونخاله ، وحِطّة ونباله .
أنا لست أباهما ، ولكن من يكون هذا ،
الذي برز كأعجوبة ، فأحياه أكثر مني . -
انها الساعة التاسعة صباحا .

- ٣٠ . . . : أخى ، وداعا . ارفيراكوس
: أرجو لك التوفيق . ايموجين
: أرجو لك الصحة . تفضل سيدي . ارفيراكوس
: (جانبا) هذه مخلوقات ودودة ، ايتها الالهة . كم ايموجين
سمعت من أكاذيب !
يقول أهل البلاط ان كل شيء متوحش خارج البلاط ،
ايها الخبرة ، انك تكذّبين الروايات !
٣٥ . . . فالبحار الكبير تَلْدُ الغيلان ، وللطعام
تعطينا روافد الأنهار سمكا مثلها في الطيب :
أنا ما أزال مريضة ، مريضة القلب ، بيزانيو ،
الآن سأتناول من دوائك .
: لم أستطع حمله على الكلام . كيديريوس
قال إنه طيب المنبت ، لكنه غير محظوظ ،
أصابه أذى لئيم ، امرؤ كريم
٤٠ . . . : بمثل هذا أجنبي : لكنه قال ، بعد حين ارفيراكوس
قد أعلم المزيد .
: إلى الحقول ، إلى الحقول ! بيلاريوس
ستترك الآن ، ادخل واسترح
: لن نغيب طويلا . ارفيراكوس

- بيلاوريوس : أرجو لا تمرض ،
لأنك يجب أن تكون ربّة بيت لنا .
- ايموجين : معافى أو مريض ،
أنا لكم مدين .
- بيلاوريوس : وستبقى معنا دوما . (تنسحب ايموجين إلى الكهف)
هذا الفتى ، رغم الحزن ، يبدو أنه ينحدر
من أرومة طيبة .
- ارفيراكوس : صوته ملائكي عندما يغني !
كيدوريوس : طريقة طبخه أنيقة ! فهو يقطع غليظ الجذور بأشكال
هندسية ،
- مريضة ،
ويضيف التوابل إلى مغليّ الحساء ، كأن ربة الساء^(٢)
- ارفيراكوس : ما أنبل ما يحمّل
البسمة بالحسرة ، كما لو كانت الحسرة كذلك
لأنها لم تكن مثل هذه البسمة ،
والبسمة تحتال على الحسرة ، فتطير
عن ذلك الهيكل المقدس ، لتمرّج
بالرياح يجّار منها الملاحون بالشكوى .
- كيدوريوس : يبدو لي
ان الحزن والصبر يتجذّران فيهما معا
فتشتبك في أصولها تلك الجذور
- ارفيراكوس : تناول يا صبر !
واجل الحزن ، ذلك العشب الكريه ، يفكك

- بيلاوريوس : جذره القاتل ، إذ تورق الكروم اليانعة ! ٦٠.٠٠٠
- كلوتن : انتصر الصباح . هيا بنا - من الذي هناك ؟
(يدخل كلوتن)
- بيلاوريوس : لا أستطيع العثور على أولئك المارقين ، النذل
قد خدعني ، أنا مرهق .
- كلوتن : « أولئك المارقين »
- بيلاوريوس : ألا يقصدنا نحن ؟ أكاد أعرفه ، انه
- كلوتن : ابن الملكة . أخشى وجود كمين : ٦٥.٠٠٠
- كيدوريوس : لم أره منذ سنوات عديدة ، ومع ذلك
أعرف أنه هو : نحن معدودون في الأبقين : لنهرب !
- كلوتن : انه واحد : انت واخي ابحثا
عمن يرافقه من جماعة : أرجوك ، اذهب ،
ودعني معه وحدي . (يخرج بيلاوريوس وأرفيراكوس)
- كلوتن : مهلا ، من أنت ٧٠.٠٠٠
- كيدوريوس : الذي تهرب مني هكذا ؟ جبلي نذل ؟
لقد سمعت عن أمثالك . أى العبيد انت ؟
لم أفعل
- كلوتن : شيئا أكثر عبودية من اجابة
وبدون صفة .
- كيدوريوس : أنت سارق ،
- كلوتن : خارج على القانون ، نذل ، استسلم يا لص ٧٥.٠٠٠
- كيدوريوس : لمن ؟ لك ؟ من انت ؟ أليس لي
ذراع بطول ذراعك ؟ وقلب بحجم قلبك ؟
اعترف ان كلماتك أكبر : لأنني لا أحمل

- مديتي في فمي . قل لي من أنت :
ولماذا يجب أن أستسلم لك .
- ٨٠٠٠٠ : ايها النذل الخسيس ، كلوتن
ألا تعرفني من ثيابي ؟
: لا ، ولا من خياطك ، ياوغد ، كيديريوس
من هو جدك : هو الذي صنع تلك الثياب ،
التي (كما يبدو) تصنعك .
: ايها الخادم الذليل ، كلوتن
خياطي لم يصنعها .
: ابعد إذن ، واشكر كيديريوس
الرجل الذي أعطاك إياها . انت معتوه
وأنا أكره ان اضربك .
- ٨٦٠٠٠ : ايها اللص الذميم ، كلوتن
اسمع باسمي ، وارتعش .
: وما اسمك ؟ كيديريوس
: كلوتن : ايها النذل . كلوتن
: كلوتن ، ايها النذل المضاعف ، هو اسمك . كيديريوس
ولا أستطيع أن أرتعش لسماعه ، فلو كان ضفدعا ،
أو صلاً ، أو عنكبوتاً ،
لحركني أسرع من ذلك .
- ٩١٠٠٠ : نحو خوفك الأكبر ، كلوتن
لا بل نحو اضطرابك الأكمل ، سوف تعلم
انني ابن الملكة .
: يؤسفني ذلك . لا تبدو كيديريوس

محترما قدر مولدك .

: أأست خائفأ ؟

: أولئك الذين أأترمهم ، هم الذين أأخاف : أأأأماء :

٩٥٠٠٠

أأأأأ أضأك منهم ، لا أأأأهم .

: موتا أأوت :

أعد أن أأأأ أأأأ أأأأ هأأأ ،

: سأأأأ أولئك الذين هربوا من هنا للآأ :

: وأأ بوابات مأأأأ لأأأ سأأأأ رؤوسأكم :

: أأأأأ ، أأأ أأأأ أأأ . (أأأأأ أ أأأ)

١٠٠٠٠٠

(أأأأ أأأأأ وأأأأأأأ)

: لا أأأ أأ أأأأ ؟

: ولا أأأ أأ أأأ : أنت أأأأأ أأ أأأ .

: ربما أأأأأ : مر زماأ أطأأ منذ رأأأه ،

: لأأ الزماأ لم أأأأأ أأ أأأ أأأأ

: أأأ أأأ أأأ : أأأأأ أأ أأأه ، ١٠٥٠٠٠

: والأأأأأ أأ أأأأ أأأأ : أنا وأأأ

: أنه أأأأأ بأأأأ .

: أأ أأأ أأأأ أأأأأأ ،

: أأأ أن أأأ أأ أأأأ أأه أأأأأ ،

: أأأأ أنه أأأأ .

: أأ أنه لم أأأأ أأه ،

: أأأأ ، أأأأأ ، أأه لا أأأأ أأأ ١١٠٠٠٠

أأأأ

أأأأأأ

أأأأ

أأأأأ

أأأأأأ

أأأأأ

أأأأأأ

أأأأأ

المخاطر الهوجاء : لأن القصور في الحكم
هو غالبا سبب الخوف . انظر ، هذا أخوك .
(يعود كيديريوس يحمل رأس كلوتن)
كلوتن هذا كان أبلها . كيسا فارغا ،
لأنقود فيه : هرقل نفسه ماكان
ليقوى على تحطيم دماغه ، إذلم يكن له دماغ :
١١٥٠٠٠

ولكني لو لم أفعل هذا ، لكان الأبله قد حمل
رأسي ، كما أحمل رأسه الآن .
: ما الذي فعلت ؟
: اعرف تماما ما فعلت : قطعت رأس المدعو كلوتن ،
ابن الملكة (كما قال عن نفسه) ،
ودعاني بالخائن ، والجلبي ، وأقسم ، ١٢٠٠٠٠
انه بيده وحدها سيقضي علينا ،
ويقطع رؤوسنا من حيث ترتفع (والشكر للالهة)
ويعرضها في مدينة لندن .
: لقد هلكنا جميعا .

بيلايوس
كيديريوس
: عجبنا يا أبي ، ما الذي سوف نخسر
غير ذاك الذي اقسم أن يأخذ ، حياتنا ، القانون
١٢٥٠٠٠

لايحمينا ، إذن لماذا نكون خائعين ،
وندع قطعة من اللحم متعجرفة تهددنا ،
ليكون هو الحاكم والمنفذ معا ،
لكي يقال إننا نخشى القانون ؟ أي جماعة

اكتشفت في الجوار؟

١٣٠ ٠٠٠

: ليس من مخلوق

بيلاوريوس

تقع العين عليه ، ولكن لأجل السلامة
لأبد أن يكون معه بعض الأتباع . ولو أن تعاليه
لم يكن سوى تقلّب ، بلى ، وذاك
من سييء إلى أسوأ ، فليس من سُعار ،
ولا من جنون مطبق يمكن أن يشتط به ١٣٥ ٠٠٠
فيحمله إلى هذا المكان وحده ، ولربما
كان قد قيل في البلاط بأن امثالنا
ممن يعيش في الكهوف ، ويصطاد الطرائد ، هم
مارقون ، وبعد قليل

سيشكلون نجما أقوى ، فبلغه ذلك
(وهو محتمل) فعزم على تحطيمه ، وأقسم ١٤٠ ٠٠٠
انه سيعود بنا ، ومع ذلك فمن غير المحتمل
أن يأتي وحده ، لاهو يغامر ،
ولا هم يقبلون : لذلك ثمة سبب وجيه لخوفنا ،
ان كنا نخشى أن لهذا الجسم ذنباً
أكثر خطراً من الراس .

١٤٥ ٠٠٠

: دع المقدّر

آرثيراكوس

يأتي كما ترسمه الآلهة : مهما يكن
ان اخي قد أحسن صنعا .

: ما كان في نيتي

بيلاوريوس

ان اصطاد هذا اليوم : فمرض الفتى فيديل
أثقل مسيرتي من هنا .

كيديريوس

: بسيفه بالذات ،

إذ كان يلوح به أمام حنجرتي ، انتزعت ١٥٠ ٠٠٠
رأسه عن جسده : وسوف ألقى به في الخليج
وراج جبلنا ، لأدفعه نحو البحر ،
وأقول للأسماك إنه ابن الملكة ، كلوتن ،
وهذا كل ما يهمني . (يخرج)

بيلاوريوس

: أخشى أنهم سينتقمون له :

أتمنى ، يايوليدور ، لو أنك لم تفعلها : ولو أن الشجاعة
١٥٥ ٠٠٠

تليق بك تماما

آرفيراكوس

: أتمنى لو انني فعلتها :

لكي يلاحقني الانتقام وحدي ! پوليدور ،
أحبك حبا أخويا ، لكنني حاسد جدا
انك سلبتني هذا الصنيع : أتمنى لو أن الانتقام ،
الذي يقابله ما لدينا من قوة ، ان يلاحقنا جميعا
١٦٠ ٠٠٠

فنقف بمواجهته .

بيلاوريوس

: حسنا ، لقد قضي الأمر :

لن نصطاد المزيد هذا اليوم ، ولن نبحث عن الخطر
حيث لا توجد فائدة . لنعد إلى جبلنا ، رجاء ،
انصرفا للطبخ أنت وفيديل : سأبقى أنا
حتى عودة پوليدور المتهور ، وأعود به ١٦٥ ٠٠٠
إلى العشاء فورا

آرفيراكوس

: يافيديل المريض المسكين !

سأذهب إليه مشتاقا ، لكي يستردّ تورّد وجهه
أنا مستعد لاسالة دم الوف مثل كلوتن
وأشيد بما أبديت من رحمة . (يخرج)
: أو اه ايتها الآلهة ،

بيلاوريوس

ياربّة الطبيعة المباركة ، انت نفسك يامن تتوهجين
١٧٠٠٠٠

في كيان هذين الأميرين الفتيين : انها رقيقان
مثل انسام الشمال تهب تحت بنفسجة ،
فلا تهتز براعمها العذبة ، وفيهما من القسوة أيضا ،
(إذا ما استشير فيهما الدم الملكي) قدر ما في أعنى الرياح
التي تعصف بذرى صنوبر الجبال ١٧٥٠٠٠

فتجعله يطاطيء نحو الوادي . ومن عجب
ان غريزة غير منظور تبعث فيها
روحا ملكية لم يتعلماها ، ورفعة مадرجا عليها ،
وكياسة لم يألهاها من أحد ، وشجاعة
تنمو فيهما على سجيتها ، لكنها تعطي غلّة ١٨٠٠٠
كأن ثمة من زرعها فيهما . ومع ذلك فمن الغريب
ما يثيره وجود كلوتن معنا هنا ،
أو ما قد يجرّ موته علينا .
(يعود كيديوريوس)

كيديوريوس

: أين أخي ؟

لقد قذفت بيافوخ كلوتن لينساب مع التيار
رسولا إلى أمه ، ويبقى جسده رهينة ١٨٥٠٠٠
حتى يعود (موسيقى حزينة)

- بيلا ريوس : معزفي العجيب^(٣)
 (اسمع يا پوليدور) بدأت ألعنه : لكن ما المناسبة
 التي حملت كادوال على تحريكه ؟ اسمع !
 كيديريوس : أهو هنا ؟
 بيلا ريوس : لقد ذهب لتوه .
 كيديريوس : ما الذي يقصد ؟ منذ وفاة والدتي العزيزة ١٩٠٠٠٠
 لم يسبق للمعزف أن تحرك . جميع مظاهر الحزن
 يجب أن تتماشى مع الأحداث الحزينة . ماذا جرى ؟
 الاحتفالات بلا سبب ، والحزن على التوفاه
 ملهاة للحمقى وحزن للأطفال .
 هل جُنَّ كادوال ؟
 (يعود آرفيراكوس حاملا ايموجين ، هينة بين ذراعيه)
 بيلا ريوس : انظر ، ها هو قادم ، ١٩٥٠٠٠
 يحمل المناسبة الأليمة بين ذراعيه
 وهو ما لمناه عليه !
 ارثيراكوس : مات الطائر
 الذي انشغلنا به كثيرا . تمنيتُ لو عبرتُ
 من سن السادسة عشرة إلى الستين :
 لو أحلت أيام لهوي إلى صحبة العكاز ٢٠٠٠٠٠
 قبل أن أرى هذا المشهد .
 كيديريوس : آه يا أحلى وأجمل سوسة^(٤) :
 ان اخي لا يتزين بحملكِ قدر نصف
 ما كان لكِ من جمال وانتِ واقفة على قدمين .
 يا حزن ،

من ذا الذي يقوى على سَبْرِ غورك ، فيجد
القاع ، ويرى أي ساحل بهمومك العالقة ٢٠٥٠٠٠
يترامى ويحيط ؟ أيها الشيء المبارك ،
لا يعلم سوى الرب أي نوع من الرجال كنتَ ستصير :
لكني أعلم أنك مت فتى نادرا ، من الحزن .
كيف وجدته ؟

آرفيراكوس

: متيساً كما ترى :

مبتسماً هكذا ، كأن فراشة دغدغت نعاسه ، ٢١٠٠٠٠
لاسهم الموت ، فهو ضاحك : وخذ الأيمن
كان مستريحاً على وسادة .

كيديريوس

: أين ؟

: على الأرض ،

آرفيراكوس

ذراعاه مطويتان هكذا ، فظنته نائماً ، ونزعت
عن قدمي ما أثقلهما من غليظ النعال
الذي كان يصطفق مع وقع خطوي .

كيديريوس

: لكنه نائم :

٢١٥٠٠٠

فلو أنه قضى ، فإن قبره سيغلو سريراً :
وستحوم الحوريات حول لحده
فتحول بين الديدان وبينك .

آرفيراكوس

: بأحلى الزهور

إذ يدوم الصيف ، وأحيا هنا ، ياغيديل ،
سأزّن قبرك الحزين : لن تعوزك ٢٢٠٠٠٠
الزهرة التي تشبه وجهك ، زهرة الربيع الشاحبة ،
ولازنابق البر التي تشبه منك عروق الدماء ، لا ولا

ورق النسرين ، الذي لايسيء إليه انه
لايتفوق على عطر أنفاسك : وطائر الحناء
بمنقاره الرحيم (آه يامنقارا ، يهيل الخزى ٢٢٥٠٠٠
على أولئك الورثة الأغنياء ، الذين تركوا آباءهم راقدين
من دون انصاب تخلص ذكراهم) سيحمل كل هذا
إليك .

بلى ، وناضر العشب فوق ذلك . وعندما تغيب الزهور
سيبقى جثمانك الشتاء -

: كفى ، رجوتك ،

كيديريوس

ولاتندفع بكلمات الصبايا نحو ذاك ٢٣٠٠٠٠
الذى يقتضي الوقار . لنقم إلى دفنه ،
فلا نطيل بفروض التكريم ، هو
الآن دين مستحق . إلى القبر !

: ولكن أين سندفنه ؟

آرفيراكوس

: قريبا من يوريفيلي ، والدتنا .

كيديريوس

: ليكن ذلك :

آرفيراكوس

ولو أن أصواتنا الآن ، يابوليدور ، ٢٣٥٠٠٠
قد اكتسبت خشونة الرجولة ، لنشد له
ونحن ننزله إلى القبر كما أنشدنا لوالدتنا مرةً بنفس
الألحان

ونفس الكلمات مع تبديل اسم يوريفيلي إلى فيديل .

: كادوال ،

كيديريوس

أنا لا أستطيع الانشاد ، بل سأبكي وأردد الكلمات
٢٤٠٠٠٠ معك ،

فألحان الحزن الششاز أسوأ من
القس والكناثس والكاذبين .

: إذن سنرددها كلمات .

بيلاوريوس

أرى أن كبير الأحران لا يعالج سوى القليل ، لأن كلوتن
قد غدا نسيا منسيا . وقد كان ، ابن ملكة ، يا أولاد ،
٢٤٥٠٠٠ ومع أنه جاء عدواً لنا ، لتتذكر

انه قد نال جزاء ذلك : ومع أن الحقيق والكبير يغدون
عظاما نخرة ، من طينة واحدة ، فإن واجب الاحترام
(وهو الملاك في هذا العالم) إنما يفرّق

في المكانة بين الرفيع والوضيع . عدونا كان من الأمراء ،
ومع أنك قضيت عليه ، لكونه عدونا ، ٢٥٠٠٠٠
عليك أن تدفنه ، دفنة أمير .

: أرجو أن تحمله إلى هنا ،

كيدوريوس

فجثة المردول كجثة البطل ،
إذ لا يكون أحدهما حيا :

: لو تذهب لتجيء به ،

آرفيراكوس

ونحن نبدأ الانشاد آناء ذلك - أخي ، ابدأ . (يخرج
بيلاوريوس)

: لا ياكادوال ، يجب أن نجعل رأسه تجاه الشرق ،

كيدوريوس

٢٥٥٠٠٠

فلدى والذي سبب لذلك .

: هذا صحيح

آرفيراكوس

: هيا إذن ، واحمله ،

كيدوريوس

: هيا ، - ابدأ .

آرفيراكوس

الانشاد

- كيديريوس : لانتخش بعد اليوم من حرارة الشمس ،
ولا من الهوج التي تعصف في الشتاء ،
دورك في دنياك قد قضيت بالأمس ، ٢٦٠ ٠٠٠
وعُدتَ للدار بما حملت من جزاء .
خير الشباب والصبايا ساعة الاياب ،
مصيرهم ، مثل الفتى الكئاس ، في التراب
: لانتخش بعد اليوم من تجهّم الكبار ،
٢٦٥ ٠٠٠ فقد أمنت ضربة ينزلها الطغاة ،
لا تُلقي بالاً للطعام ، لا ولا الدثار
ماعندك البلوط يعلو قصب الرعاة .
فالصولجان ، العلم والصحة في الاياب
جميعها تتبع هذا الدرب ، للتراب .
كيديريوس : لانتخش بعد اليوم من تخاطف البروق :
٢٧٠ ٠٠٠ : ولا من الهدير في دحرجة الرعود .
: لانتخش من نائمة أو لائم صفيق .
: كفاك مانلت من الاقبال والصدود .
: كل المحبين الشباب ، الكل في الاياب
الاثنان معا :
٢٧٥ ٠٠٠ يتبعون خلفك الدرب إلى التراب
كيديريوس : مُحيت من شرور كل ساحر أثيرم !
آرفيراكوس : ومن فتون السحر والمشعوذ الرجيم !
كيديريوس : ملائك الرحمة تحميك ولا تريم !
آرفيراكوس : ولا يصيبينك شر فاعل ذميم !
٢٨٠ ٠٠٠ : وليكن الرفيق في الموت لك السلام ،
الاثنان معا

وليشتهر لحدك في الدنيا لدى الأنام !

(يعود بيلاريوس حاملا جثة كلوتن)

: لقد أنجزنا الشعائر : هيا نوسده التراب .

: هاك قليلا من الزهور ، وثمة المزيد قرب انتصاف الليل :

فالأعشاب التي يكسوها ندى الليل البرود

تصلح للنثر على القبور : من الجهة العليا .

٢٨٥٠٠٠

كنتَ مثل الزهور ، والآن ذويتَ ، مثل

هذه العُشبيات التي ستذوي ، ونحن نشرها عليك .

هيا ، لنبتعد ، ولنتخذ هيئة الركوع :

فالأرض التي أعطتهم أولا تستعيدهم الآن :

وأفراحهم عن الأرض قد تولّت ، وكذلك الأحزان

٢٩٠٠٠٠

(يخرج بيلاريوس ، كيديريوس وآرفيراكوس)

: تستفيق ، بل ، سيدي ، إلى ملفورد - هيشن ، أين الطريق ؟

أشكرك : عند تلك الشجرة ؟ رجاء ، كم تبعد من

هنا ؟

يارحمة الرب : أيمن أن تكون ستة أميال أخرى ؟

لقد سريتَ الليل بطوله : وحياتي ، سأضطجع وأنام .

ولكن مهلا ! ماهذا رفيق فراش ! ايتها الآلهة !

٢٩٥٠٠٠

(تبصر جثة كلوتن)

كيديريوس

بيلاريوس

ايموجين

هذه الزهور تشبه مسرّات الدنيا ،
وهذا الرجل المدمى يشبه همومها . آمل أن يكون حلما :
فقد حسبت أنني من سكان الكهوف ،
أعدّ الطعام لمخلوقات طيبة . ولكن ليس كذلك :
فقد كانت دفقة من لاشيء ، موجهة نحو لاشيء ،
٣٠٠٠٠٠

يشكلها العقل من أبخرة . فعيوننا نفسها
تكون أحيانا مثل أحكامنيل ، عمياء . وحق إيماني ،
مازلت أرتعش من خوف : لئن كان ثمة
بقية في السماء من قطرة صغيرة من الرحمة
بقدر عين عصفور ، ابتها الآلهة المهيبة ، إمنحيني شيئا
٣٠٥٠٠٠ منها !

ما يزال الحلم هنا : حتى عندما أستفيق فهو
خارج كياني وداخله معا : لا أنجّله ، بل أحسه .
رجل بلا رأس ؟ ملابس پوستومس ؟
أنا أعرف شكل ساقه : هذه يده :
٣١٠٠٠٠ قدمه الرشيق : فخذ الحديديّة :

عضلاته البطولية : ياوجهه الملوكي -
جريمة في السماء ! كيف ؟ مفقود . پيزانيو ،
جميع لعنات هيكيوبا المجنونة التي استنزلتها على
الاغريق ،

وفوقها لعناتي ، تنهال عليك ! أنت ،
تأمّرت مع ذلك الشيطان الأثيم ، كلوتن ، ٣١٥٠٠٠
وذبحت مولاي هنا : لتكن الكتابة والقراءة

بعد اليوم خيانة ! پيزانيو اللعين
برسائله المزورة (پيزانيو اللعين)
من هذه السفينة الأروع في العالم
اقتطع الذروة الأعلى . أواه باپوستومس ، واحزني ،
٣٢٠ ٠٠٠

أين رأسك ؟ أين هو ؟ ياويلتي ! ايناه ؟
كان بوسع پيزانيو أن يطعنك في الصميم
ويبقى على هذا الرأس . كيف حدث هذا ، پيزانيو ؟
انه هو ، كلوتن : الحقد والجشع فيهما
سبب هذه المصيبة هنا . بلى ، واضح ، واضح !
الدواء الذي اعطانيه ، وقال إنه نادر ٣٢٦ ٠٠٠
ومفيد لي ، ألم أجد انه
مهلك للحواس ؟ هذا يؤكد الأمر لي :
هذا من فعل پيزانيو ، وكلوتن - آه !
هات لوناً لخدي الشاحب من دمك ، ٣٣٠ ٠٠٠
لكي تبدو أشد فظاعة في عيون أولئك
الذين قد يعثرون علينا . أواه ، يامولاي ! يامولاي !
(تهوي على الجثة)

(يدخل لوكيوس مع بعض النقباء وعرفاء)
: إلى جانبهم الكتائب المرابطة في كآليا
بعد أن تعبر قواتك البحر ، انتظرك
هنا في ملفورد - هيفن ، مع سفنك : ٣٣٥ ٠٠٠
الجميع على استعداد .
: ولكن ما أخبار روما ؟

نقيب

لوكيوس

نقيب

: لقد استشار مجلس الشيوخ همم السكان
والاشراف في ايطاليا ، وهم على أتم أهبة
ويعدون بجلائل الأعمال : وسوف يكونون
تحت قيادة اياكيمو المقدام ،

٣٤٠٠٠٠

شفيق سينا .

لوكيوس

: متى تتوقع وصولهم ؟

نقيب

: مع الرياح المواتية القادمة .

لوكيوس

: هذا الاستعداد

يرفع من آمالنا . اطلب اجراء التعداد

لقواتنا ، واجعل النقباء يقومون بذلك . والآن سيدي ،

مالذي حلمت به أخيرا عن هدف هذه الحرب ؟

: في الليلة الماضية كشفت لي الآلهة نفسها عن رؤيا

عرّاف

٣٤٦٠٠٠

(فقد صُمت وصلّيت طلباً لما يكشفون لي) وهكذا

رأيت طائر پوبيتر ، النسر الرومي ، محلقاً

من الجنوب الملهل نحو هذا الجزء من الغرب ،

ثم تلاشى في أشعة الشمس ، وذلك بشير

٣٥٠٠٠٠

(إلا إذا أساءت ذنوبي تفسير رؤياي)

بان الغلبة ستكون لجيش الروم .

لوكيوس

: أكثر من هذه الأحلام ،

ولتكن صادقة دوما . مهلا ، ماهذه الجثة ؟

من دون رأسها ؟ هذا الحطام يشير انه كان يوما

بناء فخما . ماهذا ؟ غلام ؟

٣٥٥٠٠٠

ميت أم نائم فوق الجثة ؟ ميت ربما :
فالطبيعة تكره أن تجعل فراشه
مع الموتى أو نومه فوق الموتى .
تعالوا ننظر إلى وجه الفتى .
: إنه حيّ يا مولاي .

نقيب

فهو سيعلمنا إذن بأمر هذه الجثة . يافتي ٣٦٠٠٠٠
أخبرنا عما جرى لك ، إذ يبدو
أن ذلك يتطلب السؤال . من هذا
الذي تجعل منه وسادتك الدامية ؟ أو من كان ذاك
الذي (فَعَلَ غير ما فعلته الطبيعة النبيلة)
فغير في تلك الصورة الجميلة ؟ ماعلاقتك
بهذا الدمار الكثيب ؟ كيف حدث هذا ؟ من هذا ؟
٣٦٦٠٠٠

من أنت ؟

: أنا لاشيء ، وإلا ،

ايوجين

فالأفضل أن أكون لاشيء . هذا كان مولاي ،
بريطاني شديد الاقدام ، طيب ،
وهاهو مطروح وقد قتله عصاة الجبال . وأسفاه !

٣٧٠٠٠٠

لم يُعد في الوجود أسياذ مثله : قد اهيم
بين المشرق والمغرب ، مناديا أطلب خدمة ،
أجرب الكثير ، الكل طيّب : أخدمُ باخلاص : أبدا

لا أجد مثله مولى .

: وأسفي أيها الشاب الطيب !

لوكيوس

انت تهيج الحزن بشكواك قدر ما يهيج ٣٧٥٠٠٠

مولاك بدمائه : قل لنا ما اسمه ، أيها الصديق الطيب .

: رجارد ده شون : (جانبا) ، ان كنت أكذب ،

ايموجين

ولا أسبب أذى بذلك ، والآلهة تسمع ، فأمل

انها ستغفر لي . ماذا تقول ، سيدي ؟

: ما اسمك ؟

لوكيوس

: فيديل ، سيدي

ايموجين

: انك تبرهن على أنك كذلك^(٥) : ٣٨٠٠٠٠

لوكيوس

فاسمك ينطبق على اخلاصك ، واخلاصك على

اسمك :

هل تجرب حظك معي ؟ لن أقول

انك ستجد سيدا في مثل فضله ، لكن ثق

انه لن يحبك أقل منه . ان رسائل الامبراطور الرومي

التي حملها قنصل اليّ لن تقوى على اعلاء شأنك

٣٨٥٠٠٠

اسرع مما تقدر مواهبك على فعله : هيا معي .

: سأتابع ياسيدي . ولكن قبل ذلك ، لو سمحت الآلهة ،

ايموجين

سأخفي مولاي عن الذباب ، على عمق

ماستطيع حفره هذه الأظافر المسكينة : وبعدما

انثر على قبره أوراق الغابة اللّقاء وأعشابها ٣٩٠٠٠٠

وأتلو عليه مئة عام من الصلوات

(على قدر ما استطيع) وأكررها مرتين ، سابكى

وأَنوح ،
في وداع خدمته ، واتبِعك ،
رجاء الالتحاق بخدمتك .
: حسناً ، أيها الشاب الطيب ،
وسأكون لك بمقام الوالد لا المولى . ٣٩٥٠٠٠
يا أصحابي ،
لقد علّمنا الفتى واجبات الرحلة : هيا
نبحث عن أجمل بقعة مزهرة في المكان ،
ونحفر له بفؤوسنا ورماحنا قبوا :
هيا احمِلوه على الأذرع . يافتي لقد رفعت من قدره
٤٠٠٠٠٠

في نظرنا ، ولسوف يوارى الثرى
على قدر ما يستطيع الجنود . تجمل بالصبر وكفكف
دموعك :
فبعض الكبوات تؤدي إلى حُسن المنقلب .
(يخرجون)

المشهد الثالث - غرفة في قصر سيمبلين

-- يدخل سيمبلين مع نبلأ وبيزانو وبعض الخدم --
سيمبلين : اذهب ثانية : وعد لي بأخبار عن حالها (يخرج خادم)
حمى تصيبها مع غياب ابنها ،
جنون ، وهو خطر يهدد حياتها . ياسموات
ما أسرع ما أصبتي في الصميم ! ايموجين ،
وهي أكبر مصدر عزاء لي ، غابت : مليكتي ٥٠٠٠

على فراش مرض خطير ، وفي وقت
تجته فيه نحوي نذر الحروب المريعة : ابنها غائب ،
والحاجة إليه الآن شديدة . وهذا ما يثقل عليّ ،
دون أمل في عزاء . ولكن أنت يا غلام ،
لا بد أنك على علم بغيبها ، ١٠٠٠٠
ويبدو عليك أنك تجهل ، سنرغمك على البوح به
بتعذيب شديد .

بيزانو : سيدي ، حياتي ملك يدك ،
واسمح لي أن أضعها تحت تصرفك : ولكن عن
سيدتي ،

لا علم لي بمقام لها : ولا لم غابت
ولامتى تنوي أن تعود . أتوسّل إلى رفعتكم ١٥٠٠٠
أن أبقى على الاخلاص في خدمتكم .

نبيل أول : مولاي الكريم :
في اليوم الذي افتقدناها ، كان موجودا هنا :
أكاد أجزم أنه صادق ، وأنه سيؤدي
جميع واجبات الولاء مخلصا . أما كلوتن .
فلن ينقصنا جهد في البحث عنه ، ٢٠٠٠٠
ولا شك أننا سنجده

سيمبلين : الوقت عصيب :
(يخاطب بيزانوي) سنمهلك بعض الوقت ، لكن الشك
ما يزال لدينا .

نبيل أول : أحيط جلالتكم علما
ان كتاب الروم ، التي سُحبت من كاليا ،

قد نزلت على شواطئنا ، يساندها ٢٥٠٠٠
 اشراف الروم ، الذين أرسلهم مجلس الشيوخ .
 : أين مني مشورة ابني ومليكتي ، سيمبلين
 فقد ثقل الأمر على .
 : مولاي الكريم ، نبيل أول

ان استعداداتكم لاتقصر عن مواجهة
 ماتسمعون عنه من قوات . وليأت المزيد ، فأنتم لها ؛
 ٣٠٠٠٠
 ولايعوزنا سوى تحريك تلك القوات
 التي تشتاق للحركة
 : الشكر لك : لنلزم الهدوء سيمبلين

ونستعد للوقت الذي يستعد لنا . نحن لانخشى
 مايمكن أن يصيبنا من جانب ايطاليا ، لكن
 مايجزنا هو مايجري هنا . هيا ! ٣٥٠٠٠
 (يخرج سيمبلين مع النبلاء والخدم)
 : لم أسمع حرفا من سيدي منذ
 أن كتبت له عن مقتل ايموجين . هذا غريب :
 ولاسمعت من سيدي ، التي وعدت
 أن تكتب لي دوما عن الأخبار . كما لا أعرف
 شيئا من أمر كلوتن ، إذ انني ٤٠٠٠٠

في حيرة من كل هذا . لابد أن المقادير ستفعل شيئا .
 فانا صادق حيث أكون كاذبا ، ومخلص حيث لا أكون .
 فهذه الحروب الوشيكة ستجدي محبا لبلدي
 إلى درجة لاتغيب عن ملاحظة الملك ، أو اسقط قتिला :

ولتوضح الأيام جميع مادون ذلك من شكوك ،

٤٥٠٠٠

فالخط قد يدفع زوارق ليس بها مجاذيف . (يخرج)

المشهد الرابع - ويلز - أمام كهف بيلاريوس

-- يدخل بيلاريوس ، كيديريوس ، وآرفيراكوس --

كيديريوس : الضوضاء تحيطنا من كل صوب

بيلاريوس : لنبتعد عنها .

آرفيراكوس : أية لذة في الحياة نجد ، سيدي ، لوحجبتها

عن الفعل والمغامرة .

كيديريوس : بل أي أمل

لدينا في التحقّي ؟ فلو فعلنا ذلك فإن الروم

سيقتلونا بوصفنا بريطانيين أو يحسبوننا ٥٠٠٠

من البرابرة الخارجين على الطبيعة

في عهد احتلالهم ، ثم يقتلوننا بعد ذلك .

بيلاريوس : يا أولاد ،

سنلجأ إلى أعالي الجبال ، فهي آمن لنا .

إذ لا أمل في الالتحاق برهط الملك . فقرب العهد

بموت كلوتن (وكوننا غير معروفين ، ولا معدودين

بين القوات) قد يضطرننا إلى الانفصاح ١١٠٠٠

عن مكان اقامتنا ، وهكذا ينتزع منا تفصيل

ماصدر عنا من أعمال ، مما يستتبع الموت

الذي يجرّ إليه التعذيب .

كيديريوس : هذه ياسيدي شكوك

لاتليق بك في مثل هذا الوقت ، ١٥٠٠٠
ولا هي مقنعة لنا .

: ليس من المحتمل

آرفيراكوس

إذ يملأ أسماعهم صهيل خيولهم الرومية ،
انهم سيلتفتون إلى نيران مضاربهم ، وإذ تكون عيونهم
وآذانهم مثقلة بمجريات الأمور كما هي الآن ،
انهم سيضيعون وقتهم بالاهتمام بنا ، ٢٠٠٠٠
لكي يعلموا من أين أتينا .

: ولكني معروف

بيلاريوس

عند الكثيرين في الجيش : فتعاقب السنين
(ولو ان كلوتن كان صغيرا يومها) كما ترى
لم يَمَحُ عن ذاكرتي . ثم ان المليك
لم يفعل ما يستحق خدمتي أو محبتكما له ، ٢٥٠٠٠
إذ تجردان في نفين تقصيرا في تربيتهما ،
وهو نتيجة هذه الحياة الخشنة ، بل ، إذ لا أمل
في بلوغكما ما كان ينتظر من طيب المنبت ،
سوى تلويحة الصيف الحارة هذه ،
وذلة الانكماش في برد الشتاء .

: ان نكون سوى ذلك ٣٠٠٠٠

كيديريوس

خير منه ألا نكون . أرجوك ، سيدي ، إلى الجيش :
أنا وأخي غير معروفين ، وأنت
بَعُدْتَ عن البال ، لذلك غدوت منسيا ،
ولن يبادر أحد إلى سؤالك .

: وحتى هذه الشمس المشرقة

آرفيراكوس

سأذهب هناك : أية حياة هذه التي قط ٣٥٠٠٠
لم أرَ فيها انسانا يموت ، ولا نظرت يوما إلى دم ،
إلا دم الأرانب الهروب ، وداعر المعزى ، والغزال !
لم اعتل حصانا ، سوى ذاك الذي كان له
راكب مثلي ، لم يلمس المهماز ،

ولا الحديد كعبه ! أنا خجل ٤٠٠٠٠
من النظر إلى الشمس المقدسة ، أو
من الافادة من أشعتها المباركة ، إذ بقيت
طوال هذا الزمان مجهولا مسكينا .

: وحق السموات سأذهب ، كيديريوس

فلو باركتني ، سيدي ، وأذنت لي ،
فسأبدل قصاراي - ولكن ان لم تفعل ، ٤٥٠٠٠
لينزلن خطر ذلك علي وليكونن
على أيدي الروم .

: وأنا أقول آمين .

آرثييراكوس

: ليس لي من سبب (إذ لا تقيمان لحياتكما
سوى هذا الوزن الضئيل) أن أحافظ

بيلايوس

على حياتي المشروخة لأحمل مزيدا من الهموم . لكما
ماتريدان يا أولاد !

لوأصابتكما في الحروب سهام الحِمام ،

فهناك فراشي ، يافيتي ، والمنام

سِرُّ بنا فالزمان يطول وزهو الدما

شامخ إذ يثير إلى منبت الكرما .

الفصل الخامس

المشهد الأول - بريطانيا . معسكر الروم

-- يدخل پوستومس وحده --

يوستومس

: ايه ياخرقة دامية ، سأحتفظ بك ، لأنني أردت

أن تكوني بهذا اللون . أيها المتزوجون ،

لو كان واحد منكم اتبع هذا السبيل ، فكم منكم
سيقتل زوجات أفضل منهم بكثير

بسبب قليل من الزلل ؟ آه ياييزانيو ، ٥٠٠٠

ما كل خادم مخلص ينفذ جميع الأوامر :

فالعهد لايشمل إلا تنفيذ العادل منها . ايتها الآلهة ،

لو انك انتقمتم للذنوبي ، قط

ماعشت لأجرّ هذا على نفسي ، ولأنقذت

ايموجين النبيلة ، وأنزلت عقابك عليّ ١٠٠٠٠

أنا التيس ، الذي يستحق نقمتك أكثر ، لكن
وا أسفاه ،

انت تحتطفين بعضهم من بيننا لذنوب صغيرة ، ذاك هو
الحب ،

لتمنعهم من السقوط بعد ذلك : وتسمحى لبعضهم

أن يلحق الذنوب بأخرى ، وكل لاحق أسوأ من سابقه

وتجعلهم يخشونها ، ليستقيم بعدها المذنبون ١٥٠٠٠

لكن ايموجين بضعة منكم ، فافعلوا مشيئتهم ،

واجعلوني مباركا في طاعتكم . لقد جاءوا بي هنا

بين اشراف ايطاليا ، لكي أحارب

ضد مملكة سيدتي : يكفي انني ،

يابريطانيا ، قد قتلت سيدتك : مهلا ٢٠٠٠٠
فلن أوجّه نحوك طعنة : لذا ، ايتها السموات
الرحيمة ،

استعمني إلى مرادي صابرة . سأخلص
من هذه الأسماك الإيطالية ، وأرتدي ثيابا
مما يرتديه قروي بريطاني : ولسوف أحارب
ضد الجماعة التي جئت معها : وهكذا أموت

٢٥٠٠٠

من أجلك يا ايموجين ، التي من أجلها تكون حياتي ،
وكل نفس فيها موتا ، وهكذا سأكرّس نفسي
لمواجهة الخطر ، دون أن يعلم بي أحد ،
فأكون مثار اشفاق لا كراهية . وسأبين للناس
مانطوي عليه جوانحي من شجاعة دونها مانتظهره
عوائي

٣٠٠٠٠

ايها الالهة ، امنحيني قوة اسلائي !

المشهد الثاني - ميدان بين المعسكر البريطاني والمعسكر الرومي
- يدخل لوكيوس ، اياكيمو ، وجيش الروم من باب ، ويدخل جيش
البريطانيين من باب آخر : يتبعهم ليوناتس پوستومس في هيئة جندي
مسكرين .

يسير الجميع ثم يخرجون . ثم يدخل اياكيمو وپوستومس مشتبهان
فيغلب الأخير ويجرد اياكيمو من سلاحه ثم يتركه .
اياكيمو : ان وطأة ماثقل على صدري من ذنب
قد أفقدني رجولتي : لقد كذبت علي سيدة

هي أميرة هذه البلاد ، وجريرة تلك الفعلة
نقمة اضعفتني ، ولا كيف استطاع هذا الغلام ،
الذي لم يكد يشب عن الطوق ، أن يغلبني ٥٠٠٠
أنا المحارب ؟ ان المراتب والألقاب ، المحمولة
كما أحمل مثلها ، ليست سوى علائم هزء .
فلو أن اشرافك ، يابريطانيا ، نفر أمام
هذا الجلف ، الذي يتفوق على نبلائنا ، فمعنى
ذلك أننا لسنا رجالا ولا الأرباب أرباب . (يخرج)
١٠٠٠٠

(تستمر المعركة ويفرّ البريطانيون ويؤخذ سيمبلين
أسيرا ، ثم يهرع

لنجدته بيلاريوس وكيديريوس وأرفيراكوس)

: ثباتا ، ثباتا ، فالغلبة لنا ،

مسارنا محصن ، ولا شيء يهزمنا
سوى دناءة مخاوفنا .

: كيديريوس

: ثباتا ، ثباتا ، قاتلوا !

أرفيراكوس

(يعود بوستومس وينضم إلى البريطانيين . ينقذون
سيمبلين ويخرجون .

ثم يعود لوكيوس واياكيمو وإيموجين)

: اهرب ، يافتي ، من وجه الجنود ، وانقذ نفسك :

لوكيوس

فالاصحاب يقتلون الأصحاب ، والمعمة كأنها

١٥٠٠٠

قد أسدلت على الحرب غشاوة .

اياكيمو : ذلك من فعل نجداتهم .
 لوكيوس : لقد دارت الدوائر بشكل غريب : فإننا نسارع
 في طلب النجدة ، أو النجاء . (يخرجون)

المشهد الثالث - جانب آخر من الميدان

-- يدخل پوستومس مع نبيل بريطاني --
 نبيل : هل أتيت من حيث أقاموا الصمود ؟
 بوستومس : أجل .
 لو أنك تبدو قادما من رهط الهاربين .
 نبيل : أجل .
 بوستومس : لالوم عليك سيدي ، لأن الضياع كان شاملا
 لولا أن السموات حاربت معنا : فالملك نفسه
 قد خسر حمايته ، والجيش تحطم ، ٥٠٠٠
 فلا ترى سوى ظهور البريطانيين ، والجميع هارب
 خلال ممر ضيق ، والعدو في أوج حماسه
 يتلَمَّظ بسفك الدماء ، وبين يديه
 أكثر مما تقوى عدته على معالجته ، وقد أطاح
 ببعضهم ، وأصاب بعضا ، وسقط آخرون ١٠٠٠٠
 من محض الخوف ، حتى ضج الممر الضيق
 بجثث القتلى ، مصابين في ظهورهم ، وبالجناء يحبون
 ليموتوا بعار مستديم .
 نبيل : وأين موضع هذا الممر ؟
 بوستومس : قريبا من ساحة المعركة ، به خندق تسوره الآجام -
 مما أعطى تفوقا لجندي عريق ، ١٥٠٠٠

(مخلص ، ولاشك) ويستحق
طويل رعاية ، على قدر ما سلخ من العمر
إذ قدم هذه الخدمة لوطنه . وعبر الممر ،
وبصحبه غلامان (فتيان أقرب إلى التراكض
في ملاعب الريف منها إلى خوض مثل هذه المذابح ،
٢٠٠٠٠

عياهما مما يناسب المسرحيات ، بل أجمل
من تلك الوجوه التي تتغشى من لفح أو خجل)
قدروا على تصحيح المسار ، صائحين بمن هربوا
«أرانبنا البريطانية تموت في الهروب ، لارجالنا :
نحو الظلمات تنساق الأرواح الهاربة إلى الوراء ،
صموداً ،
٢٥٠٠٠

وإلا فنحن روم ، ولسوف نريكم
كالوحوش ذاك الذي تفرون منه كالوحوش ، وقد تنجون
لو استدرتم إليه عابسين : صموداً ، صموداً ، «هؤلاء
الثلاثة

ثلاثة آلاف صامدين ، في الفعل بذاك القدر ، -
لأن ثلاثة مقاتلين في العمق هم عماد الفعل عندما
٣٠٠٠٠

لا يفعل الآخرون شيئاً ، بهذه الكلمة «صموداً ،
صموداً»

ويدعم من الموقع ، كانوا أكثر تأثيراً
بنيل أفعالهم ، التي كانت تقوى على تحويل
المغزل إلى رمح ، أضاعوا الوجوه الكالحة ،

فزال بعض الخور ، وتجددت بعض العزائم عند من جبن
٣٥٠٠٠

اتباعا لغيره (وهي خطيئة في الحرب
تجلب اللعنة على من يبدأ بها) فعادت ملاحمهم
تبدو كمعدها ، وراحوا يكثرون عن نيوب الليث
في وجوه الصيادين ورماحهم . وان هي
إلا وقفة في صفوف المطاردين ، ثم تراجع : أعقبه
٤٠٠٠٠

هروب واضطراب صفوف ، ثم فرار
كالفراخ ، والذين انقضوا عليهم نسور : عبيداً
جعلتهم خطوات المتصرين : فعاد من جبن من صحبنا
مثل فتات الطعام في وعاء السفر تغدو
غوث حياة : وقد وجدوا خلفهم ما يدعمهم
من قلوب الشجعان ، رباه كيف استداروا !
٤٦٠٠٠

بعضهم قتل من قبل ، بعضهم يحتضر ، بعضهم صحب
عصفت بهم الموجة السابقة ، عشرة يطاردهم واحد
صار الآن واحدهم قاتل عشرين :
أولئك الذين اشرفوا على الموت ، أو كانوا يقاومون
٥٠٠٠٠

أصبحوا الآن رعباً قاتلاً في الميدان
: ذلك من عجيب الصدف :
ممر ضيق ، وشيخ عجوز ، وولدان .
: كلا ، بل لاتعجب من ذلك : فقد خلقت
نبيل
پوستومس

لكي تعجب من أمور تسمع عنها
دون فعل تفعله . أتريد قافية تتغنى بذلك ،

٥٥٠٠٠

وترددها من باب العبث ؟ هاك واحدة .
ولدان . وشيخ من عمر الولدين ، عمر ،
كانوا لبريطانيا حرزا ، للروم سقر .
: لاتكن غاضبا سيدي .

نبيل

بوستومس

: أسفي ، ما مراد الغضب ؟
من يجانب عدوا له ، فهو عندي الصديق الأحب :

٦٠٠٠٠

فاذا ماضى سالكا بعض طبع عليه فُطر
بان لي انه تاركي طالبا من جواري المفر .
قد دُفعتُ لنظم القريض .

نبيل

بوستومس

: الوداع ، كفاك غضب . (يخرج)
: اما تزال هاربا ؟ هذا نبيل ! يانعاسة نبيلة
يسألني « الأخبار ؟ » وهو في الوغى مشاركا ياهيئة ذليلة !

٦٥٠٠٠

كم من رجل أراد اليوم لو يخسر القابه
لينجو بجسده ؟ وأطلق ساقيه للريح طلبا لذلك
لكنه سقط ايضا ! وأنا ، رهين حزني ،
لم أعثر على الموت حيث سمعته يثن ،
ولا أحسست به حيث كان يضرب . فهو وحش دميم ،

٧٠٠٠٠

ومن عجب أنه يتخفى في الأواني ، وناعم الفراش ،

ومعسول الكلام ، أوان له وسائل أكثر مما لدينا
إذ نستل خناجره في الحرب . بلى ، سوف أجده .
لكوني الآن في رهط البريطانيين ،
ولو لم أعد منهم ، إذ قد استعدت من جديد

٧٥٠٠٠

الدور الذي قدمت فيه . لن أحارب بعد الآن ،
بل سأستسلم لأول جلف يلقي
القبض عليّ . كثيرون من قتل
الروم هنا ، وعظيم هو الثأر الذي
يجب أن يأخذ به البريطانيون . أما أنا ، ففديتي الموت :

٨٠٠٠٠

على أي جانبي أميل لكي أنهي حياتي ،
التي لم أحرص عليها هنا ولن أتحملها من جديد ،
بل سأنهاها بأية وسيلة من أجل ايموجين .
(يدخل نقيبان بريطانيان مع بعض الجنود)
: سبحان الرب العظيم ، لوكيوس وقع في الأسر :

٨٥٠٠٠

يقولون ان الرجل العجوز وولديه من الملائكة .

: وكان هناك رجل رابع ، في هيئة زرية ،
ساعدهم في الهجوم .

: هكذا يقولون :

ولكن لم يعثر على أحد منهم . قف ! من هناك ؟

: رومي ،

ماكان ليبدو كسير الجناح هنا لو أن المدد ٩٠٠٠٠

نقيب أول

نقيب ثان

نقيب أول

بوستومس

قد أسعفه في الحال .

نقيب ثان : إلتى القبض عليه في الحال :

لاكلب ولا ساق رومي يمكن أن تعود لتروي
عن الغربان التي عَزَقَتْ لحمهم هنا : انه يتفاخر بما فعل
كأنه من عِلية القوم : خذه إلى الملك .
(يدخل سيمبلين ، بيلاريوس ، كيديريوس ،
آرفيراكيوس ، پيزانيو واسرى روم .
يقدم النقيبان پوستومس إلى سيمبلين ، الذي يسلمه إلى
السجان)

المشهد الرابع - بريطانيا . موضع مكتشف قرب المعسكر البريطاني

-- يدخل پوستومس مع اثنين من السجائين --

السجان الأول : لن يستطيعوا سرقتك الآن ، فهذه الأقفال تقيدك :
فدونك^(١) ، حيث تجد الكلاء .

السجان الثاني : بلى ، أوتجد شهية . (يخرجان)

بوستومس : مرحبا يا أحب القيود ، لأنك طريق ،

إلى الحرية كما أرى : ومع ذلك فاني أفضل

من مريض بالنقرس ، لأن يفضل

الأنين الأبدي على معالجة
٦٠٠٠

من الطبيب البارع : الموت ، فهو المفتاح

لفك هذه المغاليق . ياضميري ، انت مقيد

أكثر من ساقى ومعصمي : أيتها الآلهة الرحيمة ،

امنحيني

وسيلة الندم لأزيج ذلك الرتاج ،
واتحور إلى الأبد . أيكفي أنني آسف ؟
هكذا يسترضي الأطفال آباءهم في هذه الدنيا ،
لكن الآلهة أكثر قدرة على الرحمة . ان كان علي أن
أتوب ،

فلا أفضل من توبة حيث ارسف في اغلال
مرغوبة أكثر منها مفروضة . ولكي أوفي ما عليّ
١٥٠٠٠

ان كان في فقد حريقي بعض تكفير ، فلا تقبلي
سداداً أقل من وجودي جمعية .
أعلم أنك أكثر رحمة من فاسد البشر ،
الذين يستندون من مدينهم المفلسين ثلثاً ،
أوسدساً أو عُشرًا ليعينهم على الانتعاش من جديد
٢٠٠٠٠

بهذا التساهل ، لكن ليست هذه رغبتني
لقاء حياة ايموجين العزيزة خذي حياتي ، ومع انها
ليست بهذا العز ، لكنها حياة ، أنت صورتها :
وبين انسان وانسان لا ينظر إلى جميع التفاصيل ،
على قلة قيمتها ، خذها ولو من أجل مظهرها :
٢٥٠٠٠

حريّ بك أن تفعلي ، فحياتي من صنع يديك ، ايتها
القدرات العظيمة ،
لو أخذت هذا الحساب ، خذي هذه الحياة ،
والغى هذه القيود الباردة . أواه يا ايموجين ،

سأتحدث إليك في صمت . (ينام)
(موسيقى حزينة . يدخل (في هيئة طيف) سيكيلوس
ليوناتس ،
والد پوستومس ، وهو رجل عجوز ، في ملابس
محارب ، يقود
امراة عجوز (هي زوجته ، والدة پوستومس) وأمامهما
الموسيقى
وبعد قطعة موسيقى ثانية يتبع شابان من آل ليوناتي
(شقيقا)
بوستومس) وعليهما جروح إذ قتلا في الحروب .
يدورون في حلقة
حول پوستومس وهو نائم)

سيكيلوس : يأسيد الرعود^(٢) ، لا تبدي بعد اليوم ٣٠ ٠٠٠

حقدك على هوام البشر :
خاصصم إله الحرب ، عاتب مليكة النساء^(٣)
التي تلاحق وتنتقم
بسبب جميع خلاعاتك

هل قام ابني المسكين بأي فعل غير حميد ، ٣٥ ٠٠٠
ابني الذي لم أر وجهه ؟
خطفني الموت إذ كان ينتظر الولادة
ينتظر قانون الطبيعة :

أباً له (كما يقول الناس
إنك أب لكل يتيم)
كان عليك أن تكون ، لكي تحميه ٤٠ ٠٠٠

الأم

من أوجاع هذه الدنيا

: مليكة النساء لم تعني

بل أخذتني في المخاض ،

فانتزعوا پوستومس من جسدي

فجاء صارخا بين أعدائه ،

مثار اشفاق !

٤٥٠٠٠

سيكيلْيوس

: الطبيعة العظيمة ، مثل أسلافه ،

صورته في أحسن تقويم ،

بحيث استحق ثناء العالم ،

وريت سيكيلْيوس العظيم .

الشقيق الأول : وعندما بلغ سن الرجولة ،

من الذي كان في بريطانيا

يستطيع الوقوف نِداً له ،

أو يكون مغنماً

٥٥٠٠٠

في عين ايموجين ، وهي خير

من يستطيع تقدير منزلته ؟

: وفي الزواج لماذا خدعوه

ودفعوه إلى المنفى ، وأبعدوه

الأم

عن ديار ليوناتي ، وأخذوا

منها ذلك الأغر ،

من ايموجين الحلوة ؟

: لماذا تحملت من اياكيمو ،

ذلك التافه الايطالي ،

سيكيلْيوس

٦٠٠٠٠

٦٥٠٠٠

أن يلوّث قلبه النبيل وعقله

بغيرة لا داعي لها ،

فيغدو موضع هزء وسخر

أمام نذالة الآخر ؟

الشقيق الثانى : لهذا ، من مراتع اهدأ قدمنا ،

٧٠٠٠٠

والدانا ونحن الاثنان ،

قاتلنا في سبيل الوطن

سقطنا وقتلنا نحن الشجعان ،

لكي نحافظ في شرف

على ولائنا وحقوق اسلافنا .

٧٥٠٠٠

الشقيق الأول : كاعمال الشجاعة هذه

قدم پوستومس إلى سيمبلين :

إذن يابويتر ، يامليك الأرياب

لم أجَلتَ بهذا الشكل .

نِعْمَكَ التي تستحقها خصاله ،

٨٠٠٠٠٠

فانقلبت جميعها إلى أحزان ؟

سيكيلبوس : افتح نافذتك البلورية ، وانظر ،

ولا تنزل بعد اليوم

على قوم شجعان الأمك

المضنية القاسية .

٨٥٠٠٠

: ولأن ولدنا طيب ، يابويتر

ارفع عنه تعاساته

سيكيلبوس : تطلع إلينا من قصر ك المرمرى ، اعنّا ،

وإلا فإن هذه الأطياف المسكينة ستجأر

بالشكوى أمام بقية ذوي الجلال
ضد الوهتك .

٩٠٠٠٠

الشقيقان

: عونك يا يويتر ، وإلا شكونا
وهربنا من ساح عدلك .

(يهبط يويتر وسط رعد وبرق ، جالسا على ظهر نسر :
يقذف بصاعقة . تحترّ الأطياف راحة)

يويتر

: كفى ، يا أرواحا ضئيلة من عالم أدنى ،
لقد أديتم سمعنا : صمتا ! كيف تجربؤ أطياف
فتتهم سيد الرعود ، الذي صاعقته (كما تعلمون)

٩٥٠٠٠

مزروعة في السماء ، تمحق متمرّد الشيطان جميعا ؟
اغربوا ياطيوف الجنان المسكينة ، واستريحوا
عند ضفافكم حيث لاتذوي الزهور :
لاتغتمّوا لما يحدث للبشر الفاني ،
فليس ذلك من همومكم ، إذ هو شأن يعيننا .

١٠٠٠٠٠

أنا امتحن الذين أحبهم ، فاجعل نعمتي
بطيئة في الوصول ، فتزداد بهجة . اطمئنوا
فابنكم الذي تدنّ سيرفع شأنه ذو الجلال :
تزدهر نعماء ، وتنتهي بلاياه :
فقد أشرق نجمنا العلوي لدى مولده ، وفي

١٠٥٠٠٠

معبدنا جرى زواجه . انهضوا وتلاشوا .
سيكون زوجا للسيدة ايموجين ،

ويزداد سعادة بما لقي من عذاب .
 ضعوا هذه التهمة على صدره ، فهي
 تقرر ارادتنا أن تكون سعادته بلا حدود ، ١١٠٠٠٠
 وبعد ذلك اغربوا : ولا تزيدوا بوضائكم
 تعبيرا عن البرم ، لئلا تيثروا برمي .
 اصعد ، يانسر ، إلى قصري البلور . (يرتفع)
 : تنزل وسط الرعود ، ونفسه السماوي
 كان برائحة الكبريت : والنسر المقدس ١١٥٠٠٠
 انقض كانه يريد التقاطنا بمخالبه : صعوده
 أشد عذوبة من مروجنا المباركة : طائر الملكي
 يمشط الجناح المخلد بمنقار تحكه مخالب
 كلما رضي المولى .

سيكيلوس

: شكرا ، يويتر !
 : تنطبق الساحة المرمية ، فقد دلف ١٢٠٠٠٠
 إلى سقفه الوهاج . هيا بنا إلى المبارك
 ننفذ بعناية وصيته العظيمة . (تتلاشى الأطياف)
 : (يستفيق) : أيها النوم ، لقد كنتَ جدًّا ، وولدت
 لي أباً : ثم خلقت لي
 أمًّا ، وشقيقين : ولكن ، واحسرتاه ! ١٢٥٠٠٠
 غابوا ! تولوا عني حالما ولدوا :
 وها أنا في اليقظة . أيها التعساء ، الذين يعتمدون
 على أفضل المجد ، احلموا كما حلمت ،
 ثم استيقظوا على خواء . لكن ، وأسفاه ، أعود
 للقول :

الجميع
 سيكيلوس

بوستومس

ان الكثيرين لا يحملون أن يجدوا ولا أن يستحقوا

١٣٠٠٠٠

أفضالا هم فيها غارقون ، وهكذا أنا ،
إذ حُبيت هذه الفرصة الذهبية ، ولا أدري السبب .
آية أرواح تغشى هذه الأرض ؟ كتاب ؟ أيها الأثير ،
لا تكن مثل عالمنا الخُلب ، ثوبا
أكثر نبلا مما يكسو . ولتكن آثارك

١٣٥٠٠٠

على غاية النقيض من أهل بلاطنا ،
فتحقق من الخير ما تعد .
(يقرأ) مثل شبل الأسد الذي ، دون
علم منه ، ودون بحث ، سيلقى نسمة عليلة
تعانقه : ومثل غصون بُترت عن أرزة فخمة ،

١٤٠٠٠٠

وبقيت ميتة لسنين ، سوف تتعش ، وتعود
إلى الجذع العتيق ، وتنمو من جديد ،
كذلك بوستومس سوف ينهي أحزانه ،
وستغدو بريطانيا سعيدة ، وتزدهر في سلام
وخير عميم .

١٤٥٠٠٠

هذا حلم ما يزال : وإلا فهو شيء مما يلوكة
المجانين ولا يدركونه : كلاهما معا ، أو لا شيء ،
أو كلام هراء ، أو قول مما
لا يستبينه المعنى ، وليكن ما يكون ،
فمسيرة حياتي شبيهة به ، وسوف

١٥٠٠٠٠

احتفظ به ولو للذكرى .

(يعود السجانان)

السجان الأول : تعال ياسيد ، أجاهز أنت للموت ؟

پوستومس : بل مشويّ زيادة : جاهز منذ زمان .

السجان الأول : التعليق هي الكلمة ، سيدي ، ان كنت جاهزا

لذلك ، فانت مطبوخ زيادة^(٤) ١٥٥٠٠٠

پوستومس : لو برهنتُ على أي وجبة جيدة للناظرين ،

فالتطبق يستحق الثمن .

السجان الأول : ثمن ثقيل عليك ياسيد : لكن الذي

يريح انك لن تطالب بتقديم المزيد

من الدفعات ، ولن تخاف المزيد من قوائم الحان ، وهي

١٦٠٠٠٠

غالباً حزن الفراق ، مثل تدبير الملاذ :

تدخل متهالكا من حاجة لمذاق اللحم ، وتخرج

مترنحا من فرط الشراب : يؤسفني أنك قد

دفعت كل هذا ، ويؤسفني انك قد اندفعت إلى

كل هذا : الحبيب والعقل ، كلاهما فارغ : العقل

١٦٥٠٠٠

أثقل لكونه أخفّ ، والجيب أخفّ

لكونه أفرغ من ثقله . آه ، من هذا

التناقض سوف تتخلص الآن . آه ، ما أرحم

الحبل الرخيص الثمن ! يجمع ألوفاً بلمح البصر :

ليس غيره من دائن ولا مدين فعلى : ١٧٠٠٠٠

فهو الخلاص من الماضي والحاضر والمستقبل :

رقبتك سيدي ، هي القلم والدفتر ولوح الحساب ،
وهكذا يأتي الخلاص .

بوستومس : أنا أشدّ فرحاً بالموت منك بالحياة .

السجان الأول : أكيد سيدي ، لأن الذي ينام لا يشعر ١٧٥٠٠٠

بوجع الأسنان : لكن الانسان الذي عليه أن ينام

كما ينام مع جلاد يحمله إلى الفراش ، أظن

انه يفضل استبدال المواقع مع جلاده : لانه ،

تذكر ياسيد ، انت لاتعلم في أى طريق

سوف تسير . ١٨٠٠٠٠

بوستومس : بل اعرف ذلك حقيقة ، ياغلام .

السجان الأول : لموتك عينان في رأسه اذن : أنا

لم أشاهد له صورة بهذا الشكل : فإما انك

تتبع بعض من يدعون لانفسهم أنهم

يعرفون ، أو انك تدعي لنفسك ذاك ١٨٥٠٠٠

الذي أنا واثق انك لاتعرف ، أو انك تتخطى

يوم الحساب على مسئوليتك : أما كيف ستكون

رحلتك الأخيرة ، فأظن أنك لن تعود

لكي نخبرنا عنها .

بوستومس : أقول لك ياغلام ، ليس من أحد بحاجة إلى عين

١٩٠٠٠٠

لترشده إلى الطريق الذي سأسلكه ، إلا إذا

كانت عيناً تغمض ، ولن يفيد منها .

السجان الأول : ياها من سخرية بالغة ، ان تجد انسانا

يستعمل عينيه في أحسن حال لكي يرى

بهما طريق العمى ! انا واثق أن الشنق ١٩٥٠٠٠
وسيلة حجب النظر .

(يدخل رسول)

الرسول : فكّ قيوده ، وأحضر سجينك
أمام الملك .

بوستومس : أنت تحمل أخبارا طيبة ، لقد دعيت
لأنال الحرية . ٢٠٠٠٠٠

السجان الأول : إذن أنا شأشلق .

بوستومس : عندها ستغدو أكثر حرية من سجان ، إذ لاقيود
على الموق . (يخرج الجميع باستثناء السجان الأول)
السجان الأول : ما لم يكن المرء راغبا في الزواج من مشنقة ،
فيلد مشانق صغيرة ، فلاني لم أعرف أحدا بهذا الحماس :

٢٠٥٠٠٠

ولكن ، قسما بضميرى ، هناك من هم أرذل منه
ويرغبون في الحياة ، ولو انه رومي ، ويوجد
بعضهم أيضا ممن يموتون ضد إرادتهم ،
وهذا ما أريد ، لو كنت منهم . ليتنا نكون جميعا
من رأي واحد ، ورأي واحد سليم : إذن

٢١٠٠٠٠

لحصل قحط في السجانين والمشانق !
أنا أتكلم ضد مصلحتي الحاضرة ، لكن رغبتى
لها أمل الافادة من ذلك (يخرج)

· المشهد الخامس - خيمة سيمبلين

-- يدخل سيمبلين ، بيلاريوس ، كيديريوس ، ارثيراكوس ، پيزانيو مع
أشراف وضباط وخدم--

قفوا بجوارى ، يامن جعلتهم الآلهة .

لعرشي حافظين : ياويح قلبي

ان ذلك الجندي المسكين الذي أحسنَ البلاء ،

والذي أسماه البالية أخجلت مُذهب السلاح ، وصدره العاري

تفوق على عَصِيّ الترس ، لايمكن العثور عليه : ٥٠٠٠

سينعم بالسعادة من يستطيع العثور عليه ،

ان كان في طوق أفضالنا أن نجعله كذلك

بيلاريوس : ما رأيت قط

كهذا الغضب النبيل عند مخلوق بهذا الفقر ،

ولا جلائل فِعال عند امريء لايجي

بغير الادفاع وُعْصَة الطرف .

سيمبلين : لا أخبار عنه ؟ ١٠٠٠٠

پيزانيو : لقد بحثوا عنه بين الموق والأحياء ،

ولكن لا أثر منه .

سيمبلين : يحزنني اني

وريت مكافأته (مخاطبا بيلاريوس ، كيديريوس

وارثيراكوس) وهو ما سأضيفه

اليكم ، ياكيدَ بريطانيا وعقلها وقلبها ،

والتي بها (لاشك) تحيا . لقد حان الوقت

١٥٠٠٠

ان نسأل من أين أنتم . أخبرونا .

بيلاوريوس

سيدي

في كمبريا مولدنا ، ونحن اناس طيبون .
وليس من الصدق ولا التواضع الادعاء بأكثر من ذلك ،
إلا إذا أضفنا اننا مخلصون .

سيمبلين

: ركوعاً على الركبتين ،

٢٠ ٠٠٠

نهوضاً يافرسان المعركة ، أعينكم
مرافقين لنا ، وسأخلع عليكم
من المراتب ما يليق بمقامكم .

(يدخل كورنيليوس مع وصيفات)

ثمة مشاغل في هذه الوجوه : لم تُحيون
انتصارنا بمثل هذا الحزن ؟ كأنكم من الروم ،
وليس من بلاط بريطانيا .

كورنيليوس

٢٥ ٠٠٠

: سلاماً ايها الملك العظيم !
سيفسد أفراحكم ان أخبركم
بموت الملكة .

سيمبلين

: مَنْ أَقْلُ لياقة من طبيب

بحمل مثل هذا الخبر ؟ لكني أحسب
ان الدواء قد يطيل من أمد الحياة غير أن الموت
سيقضي علي الطبيب كذلك . كيف انتهى أمرها

٣٠ ٠٠٠

كورنيليوس

: في رعب ، ميتة جنون ، مثل حياتها ،
التي انتهت (في شدة قسوتها على الدنيا)
أشد قسوة على نفسها ، والذي اعترفت به
سأرويه ، لو سمحتم . وصيفاتها هؤلاء

قد يُصلحن من روايتي حين أخطيء ، فقد سالت
دموعهن ٣٥٠٠٠

عندما حضرن نهايتها .

: أرجوك قل .

يميلين

كورنيليوس

: أولا ، اعترفت انها ما أحبتك فقط : بل أفادت من مجد
أخذته منك ، لا مجدك : تزوجت من سلطانك ،
وكانت زوجة لمنزلتك : وكانت تمقت شخصك .

: هي وحدها كانت تعرف ذلك : ٤٠ ٠٠٠

سيمبلين

ولولا انها نطقت به وهي تحتضر ، لما صدقت شفيتها في
الكشف عنه . استمر .

: ابنتك ، التي كانت تتظاهر بمحبتها بكل تلك البراءة ،

كورنيليوس

اعترفت بأنها كانت كالعقرب في نظرها ، وحياتها

٤٥ ٠٠٠

(لولا أن هربها حال دون ذلك) كانت ستنهيها بالسسم .

: يا شيطانة بالغة الخبث !

سيمبلين

من يستطيع أن يفهم المرأة ؟ هل لديك المزيد ؟

: المزيد ، سيدى ، والأسوأ . فقد اعترفت انها خبأت لك

كورنيليوس

مادة قاتلة ، إذا تناولتها ٥٠ ٠٠٠

صارت تنال من حياتك على مهل كل دقيقة حتى تقضى

عليك رويدا . وفي آناء ذلك كانت تريد بالسهر والبكاء

والرعاية والقبول ان تخدعك بافاعيلها ، وبمرور الوقت

(عندما تتسلط عليك بافانيتها) تدفع ٥٥٠٠٠

بانها نحو الاستحواذ على التاج :

ولكنها ، إذ أخفقت في بلوغ غايتها بسبب غيابه

الغريب ، انقلبت يائسة مخزّية ، وكشفت (على الرغم
من السماء والناس) عن أهدافها : وندمت ان ما حاكته
من شروور لم ينته الى نتيجة ، وهكذا ٦٠ ٠٠٠
تفاقم يأسها وماتت .

سيمبلين : أسمعتم كل هذا يا وصيفاتها ؟

الوصيفات : سمعنا يا رفيع الجناح .

سيمبلين : عيناى

ما أخطأتنا ، فقد كانت جميلة :

ولا أذنأى إذ سمعنا اطراءها ، ولا قلبي الذي حسبها
مثل مظهرها . فقد كان من اللؤم ٦٥ ٠٠٠

أن يساء الظن بها : ولكن ، أواه يا ابنتي ، كان ذلك
حماقة مني ، كما قد تقولين وتثبتينه مما تشعرين . ليت
السماء تصلح الأمور !

(يدخل لوكيوس ، اياكيمو ، العراف وبعض أسرى
الروم تحت الحراسة ، وخلفهم بوستومس وايموجين)
لست قادماً يا لوكيوس من أجل الجزية الآن ، فتلك قد
محأها البريطانيون ، ولو بخسارة ٧٠ ٠٠٠

الكثير من الشجعان : الذين طالب أقربائهم أن تستريح
نفوسهم الطيبة بقتل أمثالكم من أسراهم ، وهو
ما استجبنا له : إذن فكر بأمر روحك .

لوكيوس : تأمل ، سيدي ، ما في الحرب من حظوظ ، فقد حالفكم
٧٥ ٠٠٠

النصر صدفة : فلو كان الى جانبنا ، ما كنا ، عندما تبرد
الدماء ، لنهدد أسراناً بحد السيف . ولكن لأن الآلهة

قدّرت ذلك ، وان ليس غير أرواحنا ما يمكن أن يؤخذ
فدية ، فليكن ذلك : يكفي

٨٠٠٠٠

ان الرومي قادر على المصابرة بقلب رومي : وان قيصر
يعيش ليذكر ذلك : هذا ما لديّ مما يخصّ أمري . ثمة
أمر واحد ألتمسه ، غلامي (وقد ولد بريطانيا) أريد أن
أفتديه : فلم يكن لسيد قط

٨٥٠٠٠

غلاما بهذه الطيبة والطاعة والمثابرة والمتابعة لأكثر مما ينتظر
منه ، مخلص ، بارع كأنه مربية : فلتقف فضيلته الى
جانب رجائي ، وهو ما أجازف بالقول ان رفعتكم لن
ينكره عليّ : فهو ما آذى بريطانيا قط
ولو انه كان في خدمة رومي . إبق عليه ، سيدي ولا تُبق
على دم غير دمه .

: لا شك اني قد رأيته :

سيمبلين

فوجهه مألوف لدي . يا فتى ، لقد أدخلت نفسك في
حامي مودتي ، وغدوت أثيراً عندي . أنا لا أعرف لماذا
أو ما السبب

٩٥٠٠٠

في قلبي ، عِش يا فتى : لا تشكر مولاك ، عِش ،
واطلب من سيمبلين ما تشاء من هبات تناسب كرمي ،
وتليق بمنزلتك ، أعطها لك : بلى ، ولو طلبت تسريح
سجين من أنبل أسرنا .

١٠٠٠٠٠

: متواضعاً أشكر رفعتكم .

ايموجين

: لا أريد منك أن تستعطف لنجاتي ، أيها الفتى الطيب ،
ولو اني أعرف انك ستفعل .

لوكيوس

ايوجين : كلا ، كلا ، للأسف ،
ثمة عمل آخر في الانتظار : ألمحُ شيئاً مريراً لمذاقي
كالموت : حياتك ، يا سيدي الكريم يجب أن تسعى
لنفسها .

لوكيوس : هذا الفتى يحقرني ، ١٠٥٠٠٠
يهجري ، يزدريني : سريعاً تموت أفراح من يضعون
ثقتهم في البنات والأولاد .
لم يقف مرتبكاً هكذا ؟

سيمبلين : ما الذي تريد يا فتى ؟
ان حبي لك في ازدياد ، فلا تقصّر في طلب أفضل
ما تريد . أتعرف الذي تنظر اليه ؟ تكلم ١١٠٠٠٠
أتريده ان يحيا ؟ أهو قريب لك ؟ صديقك ؟

ايوجين : هو رمي ، وليس قريباً لي
أكثر من قربي لرفعتكم ، أنا الذي ولدتُ في خدمتكم
أقرب اليكم قليلاً .

سيمبلين : لم تنظر اليه هكذا ؟

ايوجين : سأخبرك سيدي ، على انفراد ، لوسمحتم ١١٥٠٠٠
بالاستماع اليّ .

سيمبلين : أجل ، بكل سرور ، وسأصغي أحسن اصغاء .
ما اسمك ؟

ايوجين : فيديل ، سيدي .

سيمبلين : أنت فتاي الطيب ، غلامي
سأكون مولاك : سر معي ، تكلم بحرية .
(يسير سيمبلين مع ايوجين الى جانب المسرح)

- بيلاوريوس : ألم ينهض من الموت هذا الفتى ؟
 ارفيراكوس : لا حبة رمل واختها
 تتشابهان أكثر منه وذاك الفتى الوردي الوسيم ،
 ١٢١٠٠٠
- الذي مات ، وكان اسمه فيديل ! ما رأيك ؟
 كيديوريوس : نفس الميت عاد للحياة .
 بيلاوريوس : مهلاً ، مهلاً ، أنعم النظر : انه لا يتطلع الينا ، صبراً ،
 المخلوقات قد تتشابه : فلو كان هو ، أنا واثق
 ١٢٥٠٠٠
- انه كان سيتكلم معنا .
 كيديوريوس : إلا إذا كنا نراه ميتاً .
 بيلاوريوس : صمتاً : لنتنظر المزيد .
 پيزانيو : (جانبا) هذه مولاتي :
 بما انها على قيد الحياة ، لتجرب الأمور خيراً أو شراً .
 (يتقدم سيمبلين مع ايموجين)
 سيمبلين : تعال ، قف الى جوارنا ،
 افصح عن طلبك . (مخاطباً اياكيمو) تقدم ، يا سيد ،
 الى الأمام ،
 ١٣٠٠٠٠
- أجب عن أسئلة هذا الفتى ، وتكلم بصراحة ، وإلا ،
 فقسماً بجلالنا وما أنعم علينا (وهو فخر لنا) سيتولى
 مريض التعذيب تفريق الحقيقة عن الزيف . هيا ، تحدث
 اليه .
 ايموجين : طلبي هو أن يفسر هذا السيد
 ١٣٥٠٠٠
 ممن أخذ هذا الخاتم .

- بوستومس : (جانبا) وما شأنه بذلك ؟
سيمبلين : تلك الماسة على أصبعك ، قل
كيف صارت اليك ؟
اياكيمو : تريد أن تعذبني إذ أتكتم في القول على ذلك الذي لو قلت
لعدبك .
سيمبلين : كيف ؟ يعذبني ؟ ١٤٠ ٠٠٠
اياكيمو : يسعدني أن أساق الى النطق بذاك الذي يعذبني إخفاؤه .
بنذالة حصلت على هذا الخاتم ، كان جيلة ليوناتس ،
الذي نفيته : ومما قد يحزنك أكثر مما يحزني ، ان سيداً
أكثر منه نبلا لم يعيش ١٤٥ ٠٠٠
بين السماء والأرض . أتريد سماع المزيد ، مولاي ؟
سيمبلين : كل الذي تصل بهذا .
اياكيمو : تلك الجوهرة النادرة ، ابتك ، التي يتفطر فؤادي
من أجلها وتخور قواي الزائفة لذكرها - أعينوني ، اني
أتهالك .
سيمبلين : ابنتي ؟ ما خبرها ؟ استعيد قواك : ١٥٠ ٠٠٠
أريدك أن تبقى حيا ، إذا شاءت الطبيعة ، لا أن تموت
قبل أن أسمع المزيد ، حاول ، يارجل ، وتكلم .
اياكيمو : اتفق ذات يوم ، يابؤس تلك الساعة التي كانت تعلن
الوقت : وكنا في روما ، لعن المدار والمزار : وكنا في
احتفال ، آه ، ليت ١٥٥ ٠٠٠
أطعمتنا خالطها السم (أوفي الأقل تلك التي التهمتها)
وبوستومس الطيب (وماذا أقول ؟ كان أطيب من أن
يكون حيث يوجد أشرار الناس ، وكان أفضل الجميع

بين أندر الأفضلين) جالسا محزوناً ، ١٦٠٠٠٠
 يستمع إلينا ونحن نشيد بما لدى نساتنا الايطاليات من
 جمال ، يتلاشي أمامه كل تفاخر مبهرج عند أفضل من
 يستطيع الكلام : في القوام المشوق دونهن قوام
 فينوس ، أو اعتدال قمة مينيرفا ، في طلعتهن ، دونهن
 ما تبلغ الطبيعة . في الشمائل ، ١٦٥٠٠٠
 كثر من جميع الصفات التي يحبها الرجل في المرأة ، إلى
 جانب رابطة الزواج ، والحسن الذي يبهز الأبصار .

: أنا على نار

سيمبلين

ادخل في الصميم .

: سأدخل عما قريب ، إلا إذا رغبت أن تحزن
 بسرعة . پوستومس هذا مثل سيد نبيل عائق ، مثل
 ١٧١٠٠٠

اياكيمو

من له حبيبة من نسل الملوك ، اتبه إلى حديثنا (ومن
 دون أن ينال ممن كنّ موضع مديحنا ، وفي هذا كان هادئاً
 كالفضيلة) شرع في وصف محبوبته ، بكلام اللسان أول
 الأمر ، ١٧٥٠٠٠

ثم أضاف الصفات الذهنية ، حتى جعل ادعاءاتنا تبدو
 من تافه القول ، أو ان وصفه جعل منا ذوي بلاهة
 لا يحسنون كلاماً .

: كلا ، كلا ، إلى القصد .

سيمبلين

: عفة ابنتك (هنا تبدأ) -

اياكيمو

تحدث عنها ، وكأن داينا كانت تحلم بالشبق

١٨٠٠٠٠

وهي وحدها الهادئة : وعندها ، أنا التعيس عبّرت عن شكوكي في مدحه ، وراهنته على قطع من الذهب ، مقابل هذا (الذي كان وقتها يضعه على أصبع تشرفت به) على أن أبلغ الى موضع فراشه ، وأحصل على هذا الخاتم .
١٨٥٠٠٠

بسلوك فاجر منها ومني : فما كان منه ، وهو الفارس الحق ، المطمئن الى شرفها لا أقل مما وجدتتها عليه صدقا ، إلا أن راهن بهذا الخاتم ، وكان سيفعل ، لو كان جوهرة في عجلة فيبوس^(٥) ، بل كان سيفعل مطمئنا ، لو كان
١٩٠٠٠٠

يعادل ما في المركبة جميعا . فهرعتُ الى بريطانيا مسرعا بهذه المكيدة : وربما ، يا سيدي ، تذكرني يوم كنت في البلاط ، حيث تعلمت من ابتك العفيفة الفرق الكبير بين المحب والفاسق . وهكذا إذ خاب ظني ، لم أنتظر ، إذ بدأ عقلي الايطالي .
١٩٦٠٠٠

يشتغل في أفيائككم البريطانية بشكل بالغ اللؤم : رائع في سبيل غرضي . وللإيجاز ، بعد أن نجحت مكيدتي ، رجعت حاملا ما يشبه الدليل
٢٠٠٠٠٠

لأدفع ليوناتس النبيل الى الجنون ، بجرح يقينه في سمعتها ، بأدلة من هنا وهناك : جامعاً ملاحظات عن ستائر غرفتها ، وصورها ، وهذا السوار (يالللخدعة ، كيف غنمتُ) بل بعض العلامات
٢٠٥٠٠٠
الخفية على جسدها ، بحيث ما كان له بدّ من الاعتقاد ان رباط عفتها قد تصدّع تماما ، إذ انني قد نلت مأربي . وعند ذلك - أظن اني أراه الآن - بوسستومس : (يتقدم) بلى ، هكذا تفعل أيها الشيطان

الايطالى ! يا ويلي من أحق غريب ، ٢١٠٠٠٠
قاتل زعيم ، لص ، أي شيء ينطبق وصفه على جميع
الأندال من غير منهم ، من حضر ، ومن سيأتي . أواه ،
من لي بحبل ، بسكين ، بسم بحاكم عدل ! وأنت أيها
المليك ، أرسل في طلب أشنع المعذيين : ان هو إلا أنا
٢١٥٠٠٠

الذي تنصلح به ممقونات الأرض جميعا لكونه أسوأ منها
جميعا . أنا بوستومس ، الذي قتل ابتك : أطاطيء
كالنذل الذي دفع نذلا يقصر عن نذالتي ، لصاً مدنساً
ان يفعل الفعلة . معبد ٢٢٠٠٠٠

العفة كانت ، بلى ، قل العفة نفسها . ابصقوا ،
واقذفوني بالحجارة ، لطحوني بالوحول اطلقوا كلاب
الشوارع تنبح في إثري : وليدع كل نذل باسم بوستومس
ليوناتس ، لكي تكون النذالة أقل مما كانت . أواه
٢٢٥٠٠٠

ايموجين !
مليكتي ، حياتي ، زوجتي ، أواه ايموجين ، ايموجين ،
ايموجين .

ايموجين : هدوء ، مولاي ، اسمع ، اسمع ،
بوستومس : انجعل لعبة من هذا؟ أيها الغلام الوقح ، هاك
ما تستحق . (يصفعها فتسقط)

بيزانيو : عونكم يا سادة !
سيدتي وسيدتكم : أواه ، مولاي بوستومس

٢٣٠٠٠٠
انك لم تقتل ايموجين حتي هذه الساعة . العون !

- العون ! مولاتي المكرمة ،
سيمبلين : أترى العالم يدور ؟
بوستومس : كيف تنزلت هذه البلايا عليّ ؟
بيزانيو : أفيقي ، سيدتي !
سيمبلين : إن صحَّ هذا ، فإن الآلهة تريد أن تضربني حتى الموت
بفرح قاتل .
بيزانيو : كيف حال سيدتي ؟
ايموجين : آه ، اغرب عن وجهي ،
٢٣٦٠٠٠ أنت أعطيتني سُماً ، أيها الخطر ، ابتعد ! لا تتنفس في
محضر الأمراء .
سيمبلين : نعمة ايموجين !
بيزانيو : مولاتي ،
لتقذفي الآلهة بصواعق الكبريت ، ان ٣٤٠٠٠٠
كان ذلك الصندوق الذي أعطيته لك غير شيء مأمون في
نظري : تسملته من الملكة .
سيمبلين : مستجداً أخرى .
ايموجين : لقد تسممت به .
كورنيليوس : أيتها الآلهة !
نسيْتُ شيئاً واحداً اعترفت به الملكة ،
وسوف يثبتُ صدقك « لو أن ٢٤٥٠٠٠
بيزانيو » قالت ، « قد أعطى مولاته تلك الحلوى
التي قلت له أنها منعشة ، فقد لقيت
مني ما يلقاه الجرذ »
سيمبلين : ما هذا يا كورنيليوس ؟

- كورنيليوس : المملیكة ، یاسیدی غالباً ما كانت تلح علیّ
 ۲۵۰۰۰۰ أن أمزج لها بعض السموم ، مدعية
 أنها تريد الافادة من معرفتها لمحض
 قتل المخلوقات الضارة ، كالقطط والكلاب
 التي لا أهمية لها . ولأني كنت أخشى أن يكون غرضها
 أشد خطراً ، فقد مزجتُ لها
 مادة خاصة ، إذا أخذ شيء منها تعطلت ۲۵۵۰۰۰
 قوة الحياة إلى حين ، ولكن بعد قليل
 تعود جميع وظائف الطبيعة
 إلى مسالكها المعتادة . هل أخذت منها ؟
 : أغلب الظن أني أخذتُ ، لأنني تهاويتُ .
 : يا أولادي ،
 بيلاريوس
 هنا كانت غلطتنا .
 ۲۶۰۰۰۰ هذا فيديل بالتأكيد .
 : لم أَلْقَيْتْ عنك بمن تَزَوَّجْتَهَا ؟
 تصور أنك الآن فوق جبل ، ثم
 أَلْقَيْتَ بي من جديد . (تعانقه)
 : تعلقي هنا كالفاكهة ، ياروحي ،
 بوستومس*
 إلى أن تموت الشجرة .
 : كيف حالك بالحمي ودمي ، ياطفلي ؟
 ۲۶۵۰۰۰ أتعلميني في غيبوبة عما يجري هنا ؟
 ألن تتحدثي إليّ ؟
 : (راکعة) بركاتك ، سيدي ،
 : (مخاطباً كيديريوس ، وارفيراكوس)
 أيموجين
 بيلاريوس

كونكما قد أحبيتما هذا الشاب فأنا لست بلائكما .
فقد كان لديكما مايدعو لذلك .

سيمبلين

: فيلكن ما سال من دموعي
ماء مقدسا ينثال عليك ! أيوجين ،
لقد ماتت أمك .

: يؤسفني ذلك يامولاي . ٢٧٠ ٠٠٠

أيوجين

: بلى ، لقد كانت شريرة ، وسبب منها
' نلتئم الآن هذا الاجتماع الغريب : لكن ابنها
قد اختفى ، لا نعرف كيف ، ولا أين .

سيمبلين

: مولاي

بيزانيو

الآن وقد زال عني الخوف ، سأتكلم بالحقيقة . الشريف
كلوتن ،

بعد ما افتقدنا مولاتي ، جاء إلى ٢٧٥ ٠٠٠

وسيفه بيده ، يرغبى ويزيد ، فاقسم

إن لم أبين له بأي طريق ذهبت

ليقتلني في الحال . وقد تصادف

ان كان معي رسالة مزيفة من مولاي

مخبأة في جيبي ، قادته إلى ٢٨٠ ٠٠٠

البحث عنها في الجبال القريبة من ملفورد ،

وهناك ، وقد بلغ به الهياج ، وهو يرتدي ملابس

مولاي ،

(وقد أخذها مني عنوة) أسرع في مسعاه

يحمل ذلك الغرض الدنيء ، وهو يقسم انه سيعتدي

على شرف ملاقي : أما الذي جري له ٢٨٥ ٠٠٠

- فلا علم لي به .
 كيديريوس : دعني أكمل الحكاية :
 أنا قتلته هناك .
- سيمبلين : حقا؟ لا قدّرت الآلهة !
 أتمنى لو أن جلائل أعمالك لا تنتزع من شفقي
 عبارة قاسية : أرجوك ، أيها الشاب المقدام
 أنكر ماقلته :
- ٢٩٠ ٠٠٠ كيديريوس : لقد قتلتها ، وقد فعلتها
 سيمبلين : لقد كان أميرا .
 كيديريوس : أميرا بالغ الخشونة . ما وجه لي من اساءات
 لم يكن مما يليق بأمير ، فقد استشارني
 بلغة قد تحملني أن أرفس البحر
 لو جرؤ أن يهدر بوجهي كما فعل ، قطعتُ رأسه ،
 ٢٩٥ ٠٠٠
- وأنا بالغ السعادة أنه لا يقف الآن معنا
 ليروي حكايتي هذه .
 سيمبلين : أنا آسف من أجلك .
 فمن لسانك قد أذنتَ نفسك ، ويجب
 أن تتحمل قانوننا : جزاؤك الموت .
 أيموجين : ذلك المقطوع الرأس
 كنت أحسبه مولاي ،
- ٣٠٠ ٠٠٠ سيمبلين : قيّدوا المذنب ،
 وابتعدوا به عن محضرنا .
 بيلاريوس : مهلا ، سيدي الملك ،

هذا الرجل أفضل من الرجل الذي قتل ،
 كريم المحتد مثلك ، ويستحق
 منك اكراما أكثر مما يستحق ألوف من أمثال كلوتن
 لقاء ما قدموا لك . (يخاطب الحرس) حلّوا وثاقه ،
 ٣٠٥٠٠٠

فذر اعاه لم تخلقا للقيود .
 : لم ، أيها الجندي العجوز : سيمبلين
 أتريد افساد فضل لم تكافأ عليه
 بتذوقك من غضبنا ؟ كيف يكون من محتد
 بمثل طيب محتدنا ؟
 : لكونه أفرط في الصراحة . ارفيراكوس
 : وسوف تموت لقاء ذلك . سيمبلين
 : سنموت نحن الثلاثة ، بيلاريوس
 ٣١٠٠٠٠

ولكن سأبرهن أن اثنين منا يعادلان في المنزلة
 ما قلت عنه . يا أبنائي ، يجب
 ان أكشف من جانبي عن كلام خطير ،
 قد يكون فيه خيرٌ لكما .
 : خطرُك خطرُنا . ارفيراكوس
 : وخيرُنا خيرُه . كيديريوس
 : هاك إذن ، لو سمحت : بيلاريوس
 ٣١٥٠٠٠

كان لديك ، أيها الملك العظيم ، واحد من الرعية ،
 اسمه بيلاريوس .
 : ما خبره ؟ أنه خائن منفي . سيمبلين
 : انه هو الذي قد بيلاريوس

بلغ هذا العمر : رجل منفي حقا ، ٣٢٠٠٠٠
ولكن لا أعرف كيف غدا خائنا .

سيمبلين : خذوه عني

العالم كله لن ينقذه .

: ليس بهذه العجالة ،

بيلاوريوس

ادفع لي أولا أجور العناية بولدك ،
ولتصادر بعد ذلك جميعا ، حالما
اتسلمها .

٣٢٥٠٠٠

: العناية بولدي ؟

سيمبلين

: أنا شديد الصراحة والجرأة : ها أنا أركع :

بيلاوريوس

وقبل أن أنفض سأرفع من منزلة والدي ،
وبعدها لا تبق على الوالد العجوز . أيها السيد القادر ،
هذا السيدان الشابان اللذان يدعواني أباً

ويحسبان أنها أبتاي ، ليساعني في شيء ، ٣٣٠٠٠٠ ،
فهما بضعة من صلبك ، مولاي ،
ودم ممن ولدت .

: كيف ؟ من صلبي ؟

سيمبلين

: بقدر ما أنت من صلب أبيك . أنا (موركان العجوز)

بيلاوريوس

هو بيلاوريوس ذلك ، الذي نفيتَه يوما :

كانت مشيتك انعدام ذنوبي ، رهي عقوبي
نفسها ، وكل خيانتني : انني كنت أصابر ،

٣٣٦٠٠٠

وهو كل ما سببت من أذى . هذان الأميران الكرمان
(فهما أميران وكرمان) طوال هذه السنوات العشرين

قمتُ على تدرّيبهما ، وما اتقنا من فنون
هو ما استطعتُ تعليمه لهما . وكانت تربيتي ، سيدي ،
٣٤٠٠٠٠

كما تعلم رفعتكم ، مرييتهما ، يوريفيلي ،
(التي تزوجتها لأنها سرقتها) سرقت هذين الطفلين
يوم نفيت : وقد دفعتهما لذلك ،
لأنني أخذتُ العقوبة سلفاً
عن ذلك الذي فعلته يومها . عقوبة اخلاصي
٣٤٥٠٠٠

دفعْتُ بي إلى الخيانة . حرقةُ فقدهما ،
إذا اشتدت وطأتها عليك ، ازداد تناسبها
مع غرضي من سرقتها . ولكن ياسيدي الكريم ،
إليك ولداك ثانية ، ويجب أن أفقد
اثنين من أحلى الرفاق في العالم .
٣٥٠٠٠٠
بركات هذه السموات العلى
تنزلُ عليهما كالندى ، فهما أهل
لترصيع السماء بالنجوم .
: أنت تبكي ، وتتكلم :

سيمبلين

أن الخدمة التي قدمتم أنتم الثلاثة أصعب
على التصديق من هذا الذي تروي . لقد فقدتُ
ولدي :

٣٥٥٠٠٠

ان كان هذان هما ، فاني لا أعرف كيف أرجو
أن يكون لي ولدان خيرا منهما .
: اسمح لي قليلا ،

بيلاريوس

هذا السيد الذي أدعوه پوليدور ،
وهو أمير نبيل ، هو ابنك ، هو كيديريوس نفسه :
وهذا السيد ، كادوال العزيز ، هو ارفيراكوس

٣٦٠٠٠٠

ابنك الأصغر الأمير ، سيدي ، وقد كان ملفوفا
بازار بديع النقش ، من صنع يد
الملليكة أمه ، وزيادة في البرهان
أستطيع احضاره بسهولة ،

: كيديريوس كان له

سيمبلين

٣٦٥٠٠٠

شامة على رقبته ، نجمة حمراء ،
وهي علامة عجيبة .

: هذا هو ،

بيلاريوس

وما تزال على جسمه تلك العلامة الطبيعية :
إذ كان هدف الطبيعة الحكيمة إذ أعطته إياها
أن تكون الدليل عليه الآن .

: أو اه ، ما أنا ؟

سيمبلين

٣٧٠٠٠٠

أمّ لثلاثة مواليد ؟ ما من أمّ
كانت أكثر فرحا بولادة . لتصبحكما البركات ،
وبعد هذه البداية الغريبة من مدار الافلاك
أتمنى أن تسودا فيهما الآن ! آه يا أيوجين
لقد خسرت مملكة بهذا .

: كلا ، يامولاي ،

أيوجين

لقد ربحت عالمين بهذا . آه يا شقيقي الحبيين ،

٣٧٥٠٠٠

أهكذا نلتقي ؟ آه لا تقولا بعد الآن
إلا انني أصدق القائلين . دعوتاني شقيقا ،
حينما كنت شقيقة : ودعوتكما شقيقين
حينما كنتما كذلك فعلا .

سيمبلين : هل سبق أن التقيتما ؟
ارفيراكوس : أجل ياسيدي الكريم .
كيديريوس : ومن أول لقاء تحاببنا ،
٣٨٠ ٠٠٠

وبقينا كذلك ، حتى حسبناه مات .
كوزبليوس : بفعل مستحضر المليكة الذي تناولته .
سيمبلين : يا للتفاصيل العجيبة !

متى سأسمع كل شيء ؟ هذا الایجاز الشديد
يحمل في طياته فروعا مفصلة ، وهي
تردحم بتفصيلات غنية . أين ؟ كيف عشت ؟

٣٨٥ ٠٠٠
ومتى التقيت بخدمة أسيرنا الرومي ؟
كيف افترقت عن أخوتك ؟ كيف اجتمعت بهما أولاً ؟
لَمْ هربت من البلاط ؟ وإلى أين ؟ هذه ،
وما دفعكم أنتم الثلاثة إلى المعركة ، إلى جانب
الأكثر من ذلك ، لا أدري كم ، أريد أن أعرف

٣٩٠ ٠٠٠
مع جميع الملحقات الأخرى ،
من حدث إلى حدث . ولكن لا الزمان ، ولا المكان
يناسب تساؤلاتنا الطويلة . انظروا ،
پوستومس معلق على أيوجين ،
وهي (كالبرق الأمين) تلقي نظرتها
٣٩٥ ٠٠٠

- عليه : على شقيقها ، عليّ ، ومولاها يصيب
بالفرح كل شيء : وتبادل النظرات
يعم الجميع . لترك هذا المكان
وغملاً المعبد ببخور القرايين .
(يخاطب بيلاريوس) أنت أخي ،
٤٠٠ ٠٠٠ وسنبقى هكذا إلى الأبد .
- أيموجين : أنت والذي كذلك ، وقد أنقذتني ،
لكي أشهد هذا الموسم البهيج .
سيمبلين : الفرح يغمر الجميع ،
سوى هؤلاء الذين في القيود ، فليفرحوا كذلك ،
لأنهم سيذوقون من مباهجنا .
- أيموجين : مولاي الكريم ،
سأقدم لك خدمة أخرى .
٤٠٥ ٠٠٠ : دامت سعادتك .
- سيمبلين : الجندي المهلهل المظهر الذي حارب ببسالة
كان يمكن أن يلقى بهذا المكان ، ويكمل
مراسيم شكر الملك .
- بوستومس : أنا ، ياسيدي ،
ذلك الجندي الذي رافق هؤلاء الثلاثة
في مظهر زريّ : كان ذلك وسيلة
٤١٠ ٠٠٠
- للغرض الذي أردت حينذاك . كوني هوذاك
أخبرهم يا اياكيمو : لقد طرحتك أرضاً ،
وكدت أن أفضى عليك .

اياكيمو : (يركع) وها أنا تحت رحمتك ثانية :
لكن ضميري المثلث الآن تنؤ به ركبتى ،
كما فعلت قوتك يومذاك . خذتلك الحياة أرجوك
٤١٥٠٠٠

وهي ما أدين به كثيرا : ولكن خذ خاتمك أولا ،
وهذا السوار العائد إلى أصدق أميرة
عاهدت على الاخلاص .
بوستومس : لا تركع أمامي :
فالسطة التي أملكها عليك هي أن أعفوعنك :
والحمد الذي أحمله تجاهك ، أغفره لك عِش
٤٢٠٠٠٠

وتعامل مع غيري بشكل أفضل .
سيمبلين : حكم نبيل !
سنتعلم السماح من صهر لنا :
نُطقنا : العفو للجميع .
ارفيراكوس : لقد ساعدتنا سيدي
إذ أردت فعلا أن تكون أخا لنا ؛
يُبهجنا أن تكون كذلك .
٤٢٥٠٠٠

بوستومس : خادم لكما ، أيها الأميرين ، مولاي الرومي الطيب ،
نادِ عرافك : أثناء نومي حسبت
أن يوبيتر العظيم ، على ظهر نسرهِ ،
ظهر لي ، ومعه أطيافُ نورانيّة أخرى
من بعض أقاربي . وعندما أفقتُ ، وجدتُ
٤٣٠٠٠٠

هذه التميمة على صدري ، ومحنواها
عصى على فهمي ، بحيث اني
لا أستطيع الاخاطة بمعناه . فليظهر
لنا براعته في فهم تراكييها .

: فيلارمونوس !

لوكيوس

: لبيك ، مولاي الكريم ،

العراف

: اقرأ ، واشرح المعنى .

لوكيوس

: (يقرأ) مثل شبل الأسد الذي ، دون

العراف

علم منه ، ودون بحث سيلقى نسمة عليلة

تعانقه ، ومثل غصون بُثرت عن أرزة

فخمة ، وبقيت ميتة لسنين ، سوف

تنتعش وتعود إلى الجذع العتيق ٤٤٠ ٠٠٠

وتنمو من جديد ، كذلك بوستومس سوف

ينهي أحزانه ، وستغدو بريطانيا سعيدة

وتزدهر في سلام وخير عميم .

أنت ، ياليوناتس ، شبل الأسد

التركيب اللائق المناسب لاسمك ، ٤٤٥ ٠٠٠

وهو ليو - ناتس ، ويفيد : من أسد مولود :

(يخاطب سيمبلين) والنسمة العليلة هي ابنتك

المصون ،

وهي ما ندعوه « هواء ناعم » ، و « هواء ناعم »

يفيد « النسمة العليلة » : وهذه « النسمة العليلة »

هي هذه الزوجة الوفية ، التي هي الآن ٤٥٠ ٠٠٠

تستجيب لحرفية النبوءة ،

غير معروفة لديك ، دون بحث تعانق
هذه النسمة العليلة .

: في هذا بعض التشابه .

: الأرزة الفخمة ، ياسيمبلين الملك ،

تمثل شخصك : والغصون المبتورة تشير ٤٥٥٠٠٠

إلى ولديك : اللذين سرقهما بيلاريوس ،

وحسبنا من الأموات سنين طويلة ، قد انتعشا الآن ،

وعادا إلى الأرزة الملكية ، ونسلمها .

يَعُدُّ بريطانيا بالسلام والخير العميم .

: حسنا ،

سلامنا سنبده : ياكايوس لوكيوس ، ٤٦٠٠٠٠

ولوانا المنتصرون ، فاننا نستجيب لقيصر ،

وللامبراطورية الرومية ، واعدن

بدفع الجزية المعتادة ، والتي منعتنا .

عن دفعها مليكتنا الشريرة ،

التي أنزلت عليها السموات العادلة ٤٦٥٠٠٠

عقابا ثقيلا نالها ومن تبعها .

: أصابع ذوي الجلال في العلى تنسق

تناغم هذا السلام . والرؤيا ،

التي فسرتها أمام لوكيوس قبل أن تنزل

نازلة الحرب الضروس هذه ، في هذه اللحظة

٤٧٠٠٠٠

اكتمل تحققها . لأن النسر الرومي

من الجنوب إلى الغرب يخلق ناشر الجناح ،

سيمبلين
العراف

سيمبلين

العراف

وتضاءل في أشعة الشمس حتى
تلاشى ، وهو ما يدل على أن نسرنا العليّ ،
قيصر الامبراطور ، سيضم من جديد ٤٧٥ ٠٠٠
سلطانه إلى جانب سيمبلين الوهاج ،
الذي يشع هنا في الغرب .
: لنسبح للآلهة ،

سيمبلين

ولتتصاعد أبخرتنا المتعرجة إلى خياشيمهم
في معابدنا المباركة . ولننشر هذا السلام
على جميع رعيتنا . إلى الأمام : ولتكن ٤٨٠ ٠٠٠
بيارق روما وبريطانيا خفاقة
متحالفة معا : ولنخترق مدينة لندن ،
وفي معبد يوبيتر العظيم
سنوقّع على السلام بيننا : ونختمه بالاحتفالات .
قُدماً سيروا ! ما كان ثمة حرب قد عرفت نهاية
بمثل هذا السلام ، ولما تُغسل بعد عن الأيدي الدماء .
(يخرجون)

الملحق ١

المصادر

كما سبق القول في مقدمة هذه الطبعة ، فإن استعمال شكسبير للمصادر في مسرحية (سيمبلين) كثير التشعب ، ويبدو من العبث إعادة طبع المقاطع المتناثرة من (هولنشييد) التي تتعلق بشخصيتي (سيمبلين) و (كيديريوس) لأنها موجودة في كتاب (بوزويل - ستون) بعنوان (هولنشييد شكسبير) (ص ٦ - ١٨) . ولكنني أورد هنا وصف (هولنشييد) لاندحار الدائراكيين في معركة (لونكارت) لأن شكسبير يتبع ذلك الوصف عن كثب . وقصة الرهان عند (بوكاجيو) موجودة في طبعات عديدة ، وقد رأيت أن أورد قصة (فريدريك منين) لأنها تكاد تكون مفقودة . أما كتاب (دكتور يوزف رايت) النفيس بعنوانه الألماني (من كتابات وأحاديث الانكلوسكسون) الذي يورد طبعة ١٥٦٠ من الحكاية ، فإنه كتاب نافذ ، لأن مخزون الناشر قد صودر أو أتلّف ، وقد تلطّف (الدكتور رايت) فسمح لي باقامة نصّي على نصّه . وقد فضّلت طبعة ١٥٦٠ على طبعة ١٥١٦ على أساس احتمال أكبر أنها كانت النسخة المعروفة عند شكسبير . كما أورد هنا أغنية من ترجمة (اندرداون) عن (اثيوبيكا - الحبشية) من أعمال (هليودوروس) لأن ثمة عدة أصداء منها في مسرحية (سيمبلين) وبخاصة في الفصل الأخير ، ولأن لها بعض العلاقة مع الرؤيا المثيرة للجدل في المشهد الرابع من الفصل الخامس . أما (الحب والخط) وهي مصدر ثانوي في أحسن الأحوال ، فإنها موجودة في كتاب (هازلت) بعنوان (دودزي) - المجلد السادس . وقد نشرت (جمعية مالون) صورة عنها . وأما حكاية (ثلجية البياض) التي يزعم بعضهم أنها أحد المصادر ، فهي موجودة في كتاب (كَرَم) بعنوان (أحاديث الأهل) ، والحكاية التي تُروىها بائعة السمك من وراء منصتها في الساحة لم تعد تحسب بين المصادر ، فهي موجودة في كتاب (هازلت)

بعنوان (مكتبة شكسبير) - ٢/١ ، وفي طبعة (فرنيس) من المسرحية
(ص ٤٦٢ - ٤٦٩) .

(١) هولنشييد (تاريخ سكوتلندا) ج ٢ ، ص ١٥٥
وإذ أدرك أهل الدائرك الأمر ، وعرفوا أن لا أمل في الحياة إلا بالنصر ،
حملوا حملة شديدة على أعدائهم ، فما كان من الميمنة ثم الميسرة من جيش
السكوتلاندين إلا أن اضطرتا للفرار ، وبقي الرجال في الوسط يقاتلون
صابرين لكنهم كانوا في خطر عظيم لأنهم انكشفوا من الجانبين ، مما حتم أن
تكون الغلبة لأهل الدائرك ، لولا أن جاءتهم النجدة في وقتها بتدبير من الله
القدير (كما يجب أن يظن) .

وقد اتفق أن كان في الحقل المجاور في تلك الساعة فلاح من اثنين من
أبنائه منشغلين بعملهم ، وكان اسمه (هاي) وهو رجل قوي البنية
شديد ، فيه شجاعة واقدام . وإذ رأى (هاي) هذا أن الملك مع غالبية
النبلاء يحاربون بشجاعة عظيمة في ماتوسط من الجيش ، وقد خسروا حماية
الجانبين ، ووقعوا في خطر عظيم كان سينزله بهم أعداؤهم تناول عمود
محراث ، ونادى بولديه أن يفعلا فعله ، وأسرع نحو المعركة ليموت مع
الآخرين دفاعا عن وطنه ، لا ليبقى حيا بعد الهزيمة ليرسف في ذل العبودية
بين أعداء قساة لا يعرفون رحمة . وكان بقرب مكان المعركة درب طويل
تحيطه من جانبيه خنادق وأسوار من العشب ، تكدس فيه السكتلانديون
الذين هربوا من وجه أعدائهم .

وهنا اهتدى (هاي) وولده إلى طريقة يوقفون بها ذلك الهروب ،
فاتخذوا مواقع لهم في عرض الدرب وراحوا يكيلون الضرب لكل من طلب
الهروب ، لا يفرقون بين صديق وعدو ، فتهالك منهم خلق كثير ممن وقع في
أيديهم ، فصاح بهم نفر من أشداء القوم يدعون أصحابهم للعودة إلى القتال
قائلين أن نجدة من بني قومهم السكوتلاندين قادمة لترفع عنهم البلاء ،

وتعينهم على النصر المؤزر ينتزعونه من أهل الدانمرك أعدائهم الجفأة القساة : لذا وجب عليهم أن يختاروا بين القتل على يد بني قومهم من أقبل لنجدتهم أو يعودوا من جديد لمقاتلة الأعداء . أما أهل الدانمرك ، وقد وجدوا أنفسهم محاصرين في ذلك الدرب بفعل بسالة الأب وولديه ، وحسبوا أن نجدة عظيمة من أهل سكوتلند قد جاءت لعون مليكهم ، توقفوا عن مواصلة زحفهم ، وفروا راجعين في اضطراب عظيم إلى من بقي من بني قومهم يقاتلون ما توسط من جيش السكوتلنديين . وأما من تراجع من هؤلاء قبل ذلك ، فقد دب فيهم الحماس ، فتبعوا أهل الدانمرك بعزم جديد إلى حيث تدور رحى المعركة . وإذ رأى (كينيث) بني قومه يستعيدون قواهم ، والعدو أصابه شيء من الخوف ، نادى برجاله أن تذكروا ما يراود منكم ، بعد أن وهنت قلوب الأعداء (كما بدا لهم) ورغب أن يحملوا على ذلك العدو حملة الرجال ، فإن هم فعلوا فإن النصر سيكون لا محالة حيلفهم . فتشجع السكوتلنديون بكلمات مليكهم وجمعوا أمرهم وحملوا على أهل الدانمرك حتى اضطروهم إلى الخروج من الميدان فطاردهم السكوتلنديون وأعملوا فيهم السيف فقتل ممن هرب خلق كثير وكان الفضل الكبير في هذا النصر لنبلاء سكتلند الذين قاتلوا في ما توسط من الجيش وتحملوا صابرين عبء القتال ، وجالدوا وهم الشجعان إلى ما انتهى بهم الأمر . أما (هاي) وقد فعل ما فعل (مما ذكرنا) فأوقف الهروب وحمل القوم على العودة إلى القتال ، فقد استحق خالد الذكر والثناء ، لأن بمسعاه وحسب تم بلوغ النصر .

(ب) فريديك من ينن

هنا تبدأ حكاية عجيبة عن زوجة تاجر راحت تلور في زي رجل حتى أصبحت من سراة القوم وصار اسمها فريديك من ينن .
المقدمة : يقول الرب الإله في الكتاب : كما تكيلون يكال لكم .

وأعملوا عملكم بصدق وعدل لكي تنالوا بركة وحسن مُنقلب ، وان أسأتمهم في ما تعملون فبئس عقبي الدار ، وهو ما تبيّنه لنا هذه الحكاية . ولكن في هذه الأيام نرى الناس منصرفين إلى الخديعة والظلم ، لكن العدل يأتي في الختام مما يعملون ، ومن فعل ذلك نال ثوابا وحسن منقلب ، كما تروي هذه الحكاية الصغيرة عن تاجر خؤون أوقع بتاجر آخر كثيرا من الباطل والزيف ، ولكنه في آخر الأمر أدى به ظلمه إلى شرمية ، فصلبوه جزاء ما قدمت يده من شرور أعماله ، كما يتضح لنا في ما يتبع من خبره . كيف اجتمع أربعة من التجار في طريق ، وكانوا من أربعة أقطار شتى ، وكانوا جميعا يريدون باريس .

في سنة الرب الاله ١٤٢٤ اتفق أن أربعة من التجار الأغنياء خرجوا من أقطار شتى سعيًا وراء تجارة لهم ، وإذ كانوا سائرين في سبيلهم ساقهم الحظ أن يجتمعوا معا فصاروا جماعة واحدة ، إذ كان الأربعة يقصدون باريس في فرنسا ، ومن أجل الحفاظ على الرفقة نزل أربعتهم في خان واحد ، وكان الوقت ربيعًا من أجل أيام السنة ، وكانت أسماؤهم كما يأتي : كان الأول يدعى (كورانت) وهو من أسبانيا وكان الثاني يدعى (بورشارد)^(١) وهو من فرنسا ، وكان الثالث يدعى (جون) وهو من فلورنس ، وكان الرابع يدعى (امبروز) وهو من (ينن) . وبعد الاتفاق مع التجار الآخرين ذهب (بورشارد) الفرنسي إلى صاحب الخان وقال له : « أيها المضيف : هذا أجل أوقات السنة ، ونحن أربعة تجار من أربعة أقطار مختلفة ، وقد جمعتنا الصدفة معا في مكان واحد ، ونحن راحلون إلى باريس . ولأننا اجتمعنا هكذا ، فلنمرح معا ، وأطلب لنا أفضل طعام تقدر النقود على شرائه وأحملة لنا في الغداة ، وادعُ كذلك من تحب من أصحابك الاثنيين عندك ، لكي نمرح معا قبل أن نرحل عن هذا المكان ، ولسوف نرضيك بدفع جميع ما أنفقت من نقود فقال المضيف أنه سيفعل ذلك حبا وكرامة ، ثم راح ودعا

أصحابه المقربين وجيرانه إلى الغداء . ثم اشترى أفضل طعام تشتريه نقود وحمله إلى الخان ، وفي الغداة راح يجهز الطعام ويحضره للغداء على أفضل وجه يستطيع . فلما حان وقت الغداء أقبل الضيوف وجاء التجار يرحبون بهم . ثم طلب التجار إلى المضيف أن يحمل الطعام إلى المائدة لكي يبدأوا الغداء . فقال المضيف « حبا وكرامة » ثم ذهب المضيف وأعدّ المائدة وحمل الطعام ووضعها عليها ، ثم طلب إلى التجار أن يرافقوا ضيوفهم ويجلسوا معا . وهكذا فعلوا وراحوا يمرحون طوال النهار ما وسعهم ، حتى تأخر بهم الوقت وهم بين رقص وهو . فلما بلغوا مبلغهم استأذن الضيوف من التجار وشكروا لهم حسن ضيافتهم . وبعد ذلك انصرف كل منهم إلى داره . وبعد ذلك أقبل التجار على المضيف ورجوه أن يحضر اليهم فشكروه على ما أحسن من صنيع وما قدم من فعل بديع .

كيف ان اثنين من التجار ، يوهان من فلورنس وامبروزيوس من ينن تراهنا على خمسة آلاف كُلدن ذهبية .

وبعد أن راح التجار والضيوف يمرحون معا طوال النهار . أقبل الليل فاستأذن ضيوف التجار بالانصراف وشكروهم على حسن ضيافتهم وما قدموا لهم ، وانصرف كل منهم إلى مسكنه . وعندما انصرف كل منهم إلى داره تقدم الليل . فجاء صاحب الدار إلى التجار وسألهم أن كانوا يريدون النوم ، فأجابوا مضيفهم : بلى . فأخذ المضيف شمعة ومضى بالتجار إلى غرفة جميلة فيها أربعة سرر عليها ستائر نفيسة لكي يستطيع كل تاجر أن ينفرد بسرير . وعندما صاروا إلى الغرفة معا ، شرعوا يتحدثون عن أمور عديدة ، بعضها جيد وبعضها رديء : حسبا في أذهانهم ثم قال (كورانت) الأسباب : يا سادتي ! لقد كنا طوال هذا النهار نلهو ونلعب ، وقد خلف كل واحد منا وراءه زوجة جميلة : أما الذي يفعلنه في الدار فهذا ما لا علم لنا به . فقال (بورشار) الفرنسي يخاطب التجار الآخرين :

« كيف تسأل عما يعملن ؟ انهن يجلسن إلى المدفأة ، يتسلّين بأفضل الطعام والشراب ولا يعملن شيئا ، وهكذا تكتسب جسومهن دماء فتية ، وبعدها قد يبحثن عن رجل في عز شبابه فيستمتعن معه بلذة لا ندرى عنها شيئا ، لاننا كثيرا ما نكون بعيدين عنهن ، ولذلك يبدو عليهن الترفع عن حاجة الآخر يحصلنها في السر » . ثم قال (يوهان) من فلورنس : « يحق أن يقال اننا جميعا في حماقة وبلاهة ، إذ نثق بزوجاتنا بهذا الشكل ، فقلب المرأة ما قد من صخر لانه يذوب ، وطبيعة المرأة التغير ، تتقلب كما تفعل الريح ، ولا يحفلن بأمرنا حتى تعود اليهن ثانية ونحن نكد ونتعب كل يوم في الريح والمطر ، وغالبا ما نعرض أرواحنا إلى الخطر ومغامرة البحر لكي نعود اليهن ، بينما زوجاتنا يجلسن في الدار يتعابثن من آخرين ويعطينهم قسما من المال الذي نكسب من أجل ذلك عليكم أن تعملوا بنصيحتي : ليتخذ كل منا امرأة جميلة يقضي وقته معها كما تفعل زوجاتنا ، ولن يعرفن عن الذي نفعله أكثر مما نعرف نحن عما يفعلن » . فقال لهم (امبروزيوس من ينن) « أقسم بنعمة الله اني لن أفعل لك ما حييت . ان لي في بيتي امرأة طيبة فاضلة جميلة : وأنا أعلم حق العلم أنها ليست من ذلك الطراز . وانها تتحاشى كل ما يشبه ذلك من سوء أفعال حتى أعود إليها ثانية ، وأنا أعرف تماما أنها لن تقترب من رجل آخر سواي . وإذا خنت عهد زواجي فاني أمروء غير ذي شأن » . فقال (جون الفلورنسي) : « يا صاحبي أنت تبالغ في قدر زوجتك التي خلّفتها في الدار وتأنمها على جميع ما تملك . وأنا أراهنك على خمسة آلاف (كلدن) : ان تنتظري هنا ، وأنا أشد الرحال إلى (ينن) وأقضي من زوجتك وطري » . فقال (امبروزيوس) مجيباً (جون الفلورنسي) : « لقد سلّمت مضيّفي وديعة هي خمسة آلاف (كلدن) . ضع ما يعادلها هنا وأنا انتظرك حتى تعود من رحلتك إلى (ينن) وإذا استطعت بأية وسيلة أن تقضى من زوجتي وطراً فسوف يكون لك المال

جميعه » . فقال (يوهان الفلورنسى) : « لقد رضيت » ثم وضع في يد مضيئه خمسة آلاف (كلدن) أخرى مقابل نقود (امبروزيوس) . وبعد ذلك استاذن بالانصراف ورحل إلى (ينن) وإذ كان يسير نحو مقصده راح يفكر بأية وسيلة يستطيع أن يتكلم مع زوجة (امبروز) لكي ينال منها وطره ويكسب المال الذي راهن (امبروز) عليه ، سواء بالحق أو بالباطل . وبعد أن سار طويلا وصل إلى (ينن) حيث كانت تقيم زوجة امبروز . كيف وصل يوهان الفلورنسى إلى ينن ليتكلم مع زوجة امبروز وكيف انه عندما قابلها ليكلمها لم يجروه على ذلك لانه وجدها مستقيمة في تصرفها .

وعندما وصل (يوهان الفلورنسى) إلى (ينن) راح يسير في الدروب ليرى أن كان يستطيع رؤية زوجة (امبروزيوس) . وبينما كان يسير أبصر زوجة (امبروزيوس) قادمة إلى الكنيسة ، فأقبل عليها وكلمها وألقى عليها تحية الصباح . فشكرته وردت عليه بكلمات جميلة وتصرف رفيع حتى غلبه الخجل وقال في نفسه : « ياويلتي من تعيس بائس : ما الذي فعلت : لقد خسرت المال : أنا واثق من ذلك . فهي تبدو سيدة نقية ، وأنا لا أجرو أن أكلمها في ذلك الشأن الدنيء . وأأسفي على ما اقترفت » . وإذ كان في طريقه راح يقول في نفسه انه أراد أن يكسب المال وجب عليه أن يدخل مخدعها . ثم صنع صندوقا ليحمله إلى مخدع المرأة ، لكنه لم يدر إلى ذلك سبيلا . ثم تذكر شيئا وقال في نفسه : « لقد سمعتهم يقولون أن الشيطان لا يستطيع أن يفعل ما تستطيع المرأة فعله » وأراد أن يجرب ذلك . ثم ذهب إلى سوق الثياب القديمة ، وهناك وجد عجوزا تبيع قديم الثياب ، فوجدها تناسب ما يريد . لكنه قال « ماهي خير طريقة للحديث معها لكي أبين لها ما أريد ؟ » .

كيف أعطى يوهان الفلورنسي تلك المرأة ثوبا من الحرير لتبيعه .

ثم أقبل (يوهان الفلورنسى) على العجوز يحمل ثوبا من الحرير وقال لها : « إذا قدرت أن تبيعي هذا الثوب فسأعطيك مبلغا من المال تفرحين به ، لأن هذا الثوب يثقل محمله على » فقالت له المرأة : « كيف لك أن تبيع ثوبك الحريري ؟ » فأجابها قائلا : « إذا استطعت بيعه بدوقيتين فأفعل » لكن الثوب كان يزيد ثمنه على سبع دوقيات . ففرحت العجوز في سرها ، وطلبت منه أن يعود إليها في اليوم التالي ليتسلم نقوده ، ثم قالت في نفسها : « يا لها من صفقة ! » ثم انصرفت إلى بيتها . وفي صباح اليوم التالي أقبل (يوهان الفلورنسى) إلى المرأة العجوز تارة أخرى . فاعطته الدوقيتين وقالت له انها لم تستطع بيع الثوب بأكثر من ذلك . فأخذ (يوهان الفلورنسى) الدوقيتين من العجوز وشكرها . ثم ألقى بإحدى الدوقيتين إليها قائلا : « خذي هذه واحلي لنا بها أفضل طعام وشراب ! لأن كلا منا يجب أن يتسلى قبل أن نفترق » . وقد فعل ذلك لكي نفرط المرأة في الشراب فيستطيع أن يحصل منها على نصيحة تمكنه من الدخول إلى دار (امبروز) . وإذ حل وقت الغداء أقبل (يوهان الفلورنسى) ليتغذى مع المرأة العجوز ، وهناك انطلق في مراح وقدم للمرأة العجوز كثيرا من الشراب حتى استخفها الطرب . وإذ رأى (يوهان الفلورنسى) ذلك منها قال للعجوز التي تفوق الشيطان في السوء : « ألا تعرفين تاجرا اسمه امبروز ؟ » فأجابت العجوز : « بلى ، أعرفه جيدا . وهو ليس في المدينة ، لكن له هنا امرأة جميلة مقيمة هي زوجته ، وهي فتية تقية المسلك ، مهذبة الكلام لطيفة غير متكبرة ، حلوة الحديث » فقال لها (يوهان الفلورنسى) : « ألا تعلمين وسيلة نحمل إلى دارها صندوقا أجلس أنا بداخله ؟ وبعد أن يبقى الصندوق في دارها ثلاثة أيام تأتين لأخذه من دارها ثانية . فإذا استطعت أن تفعل ذلك فسوف أعطيك مئتي دوقية جزاء أتعابك وأزيدها اكرامية أخرى . ففرحت العجوز بذلك العرض وقالت له : « يا صديقي لا تحمل هم ذلك الأمر . احمل

الصندوق إلى داري واسترح في داخله ، وسوف أجد الوسائل لنقل الصندوق إلى دارها . ففرح (جون الفلورنسي) وفعل ما أمرته به العجوز ، وحمل الصندوق إلى دارها ووضع نفسه في داخله . كيف رغبت العجوز إلى زوجة امبروز ان تحتفظ بالصندوق في دارها حتى تعود من زيارة ضريح القديس جيمز .

وبعد أن وعد (جون الفلورنسي) العجوز بمئتي دوقية ، أراد أن يتأكد أولا أنها ستعمل ما تستحق من أجله تلك النقود . وراحت العجوز تبحث وتخيّل من الحيل ما يجعلها تحصل على ذلك المال . فذهبت إلى زوجة (امبروز) بقلب مريض ، فسلمت عليها هذه بمحبة وثناء ورحبت بزيارتها ، إذ كانت العجوز تبدو لها امرأة صادقة ، لكنها لم تكن سوى مظهر من الزيف المغلف ، لأن مما يتداوله الناس ان المرأة العجوز تقدر أن تفعل مالا يقوى الشيطان على فعله ، كما يتمثل لنا ذلك بوضوح أكبر في كتب مختلفة ، وكما يرد ذكره في هذا الكتاب الصغير . وبعد أن تحدّثت العجوز طويلا مع زوجة (امبروز) عن موضوعات مختلفة قالت لها : « يا سيدتي ! ان قدومي اليك في هذا الوقت هو لهذا السبب : لقد نذرت حجاباً منذ زمن طويل إلى ضريح القديس جيمز الرسول ، والآن سأقوم بتلك الرحلة ، فإذا رغبت أن ترسلي معي صدقة فسوف أحملها بكل سرور » فشكرتها زوجة امبروز وأعطتها دوقية واحدة قائلة لها أن تتصدق بتلك الدوقية عند مقام القديس جيمز ليحفظ زوجها من خطر البحر والموت المفاجيء ، فأخذت العجوز الدوقية وقالت : « أيتها السيدة انتقية ! أنى التمسك في حاجة . أن لدي صندوقاً فيه جميع مجوهراتي والنفيس من مصاغي . وانى لأرجو منك أن تحفظيه في دارك ، حتى يحين وقت عودتي اليك ، لأنك المرأة التي أثق بها وأعدها فوق جميع النساء في هذه الحياة » . فقالت زوجة (امبروز) : « سأفعل ذلك حبا وكرامة ، وسوف أحافظ عليه ، لانى سأضعه في غرفتي ،

لكي أطمئن على سلامته » ففرحت المرأة العجوز وأثنت عليها ثم انصرفت إلى دارها لتحضر لها الصندوق .

كيف دخل جون الفلورنسي في الصندوق وكيف حملوه إلى دار امبروز .

وبعد أن رتبّت هذه العجوز الكذوب جميع الأمور حسب هواها وعرفت أن زوجة (امبروز) سوف تأخذ الصندوق إلى دارها ، ذهبت إلى (جون الفلورنسي) وأدخلته سراً إلى الصندوق ، لكي لا يعلم أحد عن ذلك شيئاً ، ووضعت له في ذلك الصندوق طعاماً وشراباً يكفيه لثلاثة أو أربعة أيام لكي لا يعوزه شيء . ووضعت في الصندوق قفلاً به نابض لكي يستطيع (جون الفلورنسي) أن يفتحه ويغلقه على هواه . ثم وضعت العجوز الصندوق على عربة يدوية وأحضرت رجلين قوين لحمل الصندوق إلى داخل دار (امبروز) وعندما وصلوا معهم الصندوق ، دخلت العجوز على زوجة (امبروز) وأخبرتها أن الصندوق بالباب . فطلبت زوجة (امبروز) إليها أن يحمل الصندوق إلى غرفتها ، ولم يحالها في الأمر زيف ولا خديعة . ثم ذهبت العجوز إلى الباب وأمرت الرجلين أن يحملوا ذلك الصندوق إلى الغرفة ، وهكذا فعلاً . وبعد أن صار الصندوق في الغرفة ، دفعت للرجلين أجرهما فانصرفا عن المكان . فاستأذنت العجوز من زوجة (امبروز) أن تنصرف إلى بيتها وراحت فرحة مريحة .

كيف فتح جون الفلورنسي الصندوق في الليل وخرج إلى غرفة امبروز وسرق ثلاث جواهر .

وعندما خيم الليل وراح كل امرئ يغط في أول نومه وراحته ، خرج (جون) من الصندوق وراح يجول في الغرفة . ومن سوء الصدف أن زوجة (امبروز) كانت قد تركت صندوق مجوهراتها مفتوحاً ونسيت أن تغلقه . فانتبه إلى ذلك (جون الفلورنسي) الخثّون فسرق منه ثلاث جواهر ثمينة .

كانت الأولى محفظة موشاة باللآليء والحجارة الكريمة ، يبلغ ثمنها أربعة وثمانين دوقية ، وكانت الثانية حزاما من نفيس الذهب مرصعا بلآليء وحجارة كريمة ، يقدر ثمنه بأربعمائة دوقية ، وكانت الثالثة خاتما به ماسة يقدر ثمنه بخمسين دوقية . وكان القمر منيرا فاستطاع أن يرى كل زاوية في الغرفة ، ورأى كذلك زوجة (امبروز) غارقة في نومها . واتفق أن كانت ذراعها اليسرى ممدودة على السرير ، وكان على تلك الذراع شامة سوداء نظر إليها مليا ذلك الخوّان اللثيم ، ففرح بذلك وقال : « أيها الرب الكريم ! ياله من حظ عظيم . الآن وقد رأيت علامة خبيثة ، فانها ستجعله يصدق انني نلت من زوجته وطري ، وهكذا سأغنم المال منه . ثم عاد اللص الخائن إلى الصندوق يحمل المجوهرات ، وأحكم إغلاق الصندوق على نفسه . وفي اليوم الثالث بعد ذلك جاءت العجوز إلى زوجة (امبروز) وأعادت لها الدوقية التي كانت ستحملها إلى مقام القديس (جيمز) وقالت لها : « أيتها السيدة الثقية ! لقد أصابني مرض شديد أحسب أنه سيلازمني طويلا . لذلك لن أقوم بالرحلة هذا العام ، وأني لأرجو منك أن أستعيد صندوقي ، وأني لأشكر لك من صميم قلبي حسن صنيعةك » . ثم سلمت زوجة (امبروز) ذلك الصندوق إلى العجوز وهي لا تشك في شيء ، ولا تعلم أي أذى سينجم عن ذلك . ثم عادت العجوز إلى دارها ومعها الصندوق . ولما صار الصندوق في دار العجوز فتح (يوهان الفلورنسي) ذلك الصندوق وخرج منه ، ثم أعطى للعجوز مئتي دوقية جزاء أتعابها ، واستأذن منها وشد الرحال إلى باريس حيث كان (امبروز) ينتظره . ولما وصل إلى باريس توجه إلى الخان الذي كان فيه (امبروز) فربط حصانه وجاء إلى (امبروز) وانتحى به جانبا وقال له : « لأنك صديق طيّب لي وقد كنا في صحبة بعضنا ولكي لا يصيبك الخجل ، فقد دعوتك جانبا لأبين لك انني قد كسبت الرهان . أنظر : ها هو الدليل الذي يبين لك انني قد

ربحت .» ثم أخرج (يوهان الفرلونسي) المحفظة والحزام والخاتم ، وعرض تلك المجوهرات أمام (امبروز) فقال هذا : « أنا أعلم جيدا أن هذه المجوهرات تعود إلى زوجتي ، ولكني لا أصدق انك قد قضيت منها وطرا حتى تأتيني بدليل أكثر خصوصية من هذه المجوهرات » . فقال له (يوهان) : « سوف تصدقني عندما أخبرك عن دليل أكثر خصوصية من هذه » . ثم أخبر (امبروز) أن زوجته لها شامة سوداء على ذراعها اليسرى . وعندما سمع (امبروز) ذلك سقط مغشيا عليه ، لأنه لم يكن يعلم بخيانة (يوهان) . ثم قام (يوهان) إلى (امبروز) وانفضه قائلا له أن يتحلّى بشجاعة الرجال وينسي ما حدث ، لأنه لم يكن بمقدوره اصلاح ما جرى . وعندما وقف (امبروز) على قدميه من جديد قال : « يالي من تعيس حظ ! كنت أحسب أن زوجتي لن تقدم على خيانتى كما فعلت ، فقد كانت تقيّة فاضلة يحبها الصغير والكبير » ثم طلب (امبروزيوس) إلى (يوهان الفرلونسي) ألا يخبر أحدا بما جرى ، وأن يذهب إلى المضيف ويطلب منه النقود ، وهكذا فعل . ولم يكن أحد ليعلم سواهما من كسب الرهان .

كيف قفل امبروز راجعا إلى مدينة ينن .

ثم رحل (امبروز) عن باريس عائدا إلى (ينن) بقلب محزون . وعندما وصل إلى تلك المدينة توجه إلى دار له كان قد وضعها في عهدة خادم له كان يعرفه ويثق به . فجاء (امبروز) إلى ذلك الرجل ودعاه اليه فلما حضر قال له : « يا خادمي أنا أعلم جيدا انك موضع ثقة وصدق ، وعليك أن تقوم بعمل لي سوف أطلبه منك ، وعليك أن تقسم بالكتاب انك فاعله » . فأقسم الخادم على انه سيفعل . ثم قال له ان يطلب إلى سيده الحضور اليه في ذلك المكان ، وعندما تحضر عليه أن يقتلها ويدفنها في التراب . فقال الخادم لسيده : « يالهفي على ذلك ! » فقال له (امبروز) : « ان لم تفعل

ذلك فسوف أقتلك» فقال الخادم : « سأفعل » . فقد وجد من الأفضل أن يقوم بقتل مولاته من أن يقتل هو . ثم انطلق إلى مولاته بقلب محزون . كيف ذهب الخادم إلى المدينة .

ولما وصل الخادم إلى المدينة ، جاء إلى دار مولاته وقال لها أن زوجها ينتظرها في داره بظاهر المدينة . ففرحت زوجة (امبروز) بذلك الخبر ، وذهبت مع الخادم واصطحبت معها حملا صغيرا تعودت أن تلاعبه . فلما بلغا ظاهر المدينة ودخلا في الغابة قال الخادم لسيدته : « يا سيدتي الكريمة ! لقد أمرني مولاي تحت طائلة الموت أن أقتلك هنا وأن أحمل اليه علامة ذلك لسانك وخصلة من شعرك » . فلما سمعت ذلك ركعت على قدميه وقالت : « اننى ما أذيتك قط لأستحق الموت ، لذلك ، أيتها السيدة العذراء انقذيني من هذا الخطر ، لأنني ما اقترفت ذنبا » وبعد أن فرغت من صلاتها قالت للرجل : أيها الخادم الصدوق ! سأقدم لك نصيحة طيبة . أن معى هذا الحمل : سوف نذبحه ونقطع لسانه : وسوف أقص خصلة من شعري وألوث بالدم ملابسي ، ثم تحمل هذه العلامات إلى مولاك . فقال الخادم لمولاته : « سوف أفعل ذلك بكل سرور . ولكن عليك أن ترحلي من هنا لئلا يجذبك مولاي . لأنه لو وجدك فان كلينا سيقتل » . ثم رحلت عنه . فقام الخادم بذبح الحمل كما أمرت مولاته وأخذ العلامات إلى سيده . وعندما رأى (امبروز) ذلك ازداد حزنه أكثر مما كان قبل ذلك ، لأنه لم يتكلم معها قبل أن يأمر بقتلها ليرى كيف استطاع (جون الفلورنسي) أن يحصل على المجوهرات . ولما رأى الخادم أن سيده لم يشكك في تلك العلامات حمد الله والسيدة العذراء على تلك النصيحة الثمينة التي تقدمت بها الزوجة .

كيف جاءت زوجة امبروز بشياب الرجال .
ثم ارتدت زوجة (امبروز) ثياب رجال وقدمت إلى ميناء (سيكانت)

حيث وجدت سفينة على أهبة الرحيل . فرغبت أن ترحل على ظهر تلك السفينة . فسألها الملاح عن اسمها فأجابت الملاح : « اسمى فريدريك ، وقد حلت بى مصيبة عظيمة فخسرت أصحابي وما أملك ، واني لهالك . فقال الملاح : « يبدو انك رجل مستقيم ، فهلا دخلت في خدمتي ؟ لأن عندي عدد من الصقور يجب أن أحملها إلى ملك القاهرة ، فإذا اعتنيت بها سأدفع لك أجورا طيبة » فقال (فريدريك) : « بكل سرور » ثم بدأوا الرحلة وعبروا البحر وقدموا الصقور للملك فأحسن عطاءهما . وبعد أن غادر (فريدريك) بدأت الصقور تنهالك . فغضب الملك وأرسل في طلب الملاح وسأله أى نوع من الصقور قد حمل إليه . « أمرناك أن تجلب لنا الأفضل ، فانظر ماذا حملت لنا ! » فقال الملاح : « عندما كانوا في السفينة كانوا بخير ، كما كان بوسع كل أمريء أن يرى . وقد استأجرت رجلا مستقيما دفعته إلى الصدفة ، وقد أقام على العناية بهم ، فحزنوا لفراقه » فقال الملك : « إلى بذاك الرجل لكي اراه » فقال الملاح : « يا مولاي ! سوف أحضره إليك . ولكن لو اذنتم لي أن أقول انني أكره أن افترق عنه ، لأنه حكيم وبارع في أمور عديدة . فان اردتم الاحتفاظ به وجب ألا تدعوا أحدا يمس به سوء » ، فقال الملك : « أذهب وأحضره الينا ! وأنا أضمن لك أن ليس من أحد تبلغ به الحماقة أن يصيبه بأذى » وبعد ذلك استأذن الملاح الملك بالانصراف ومضى في سبيله .

كيف أصبح فريدريك ضيقا الملك القاهرة .

ثم حزن الملك حزنا شديدا على صقوره ، لأنه حسب انها سوف تموت . ولما حضر (فريدريك) بين يدي الملك ورآه ، حسن منظره لديه فأخذه إلى حيث الصقور ، ولما رآته الصقور فرحت به وصفت بأجنحتها وعاد اليها النشاط ، فعجب الملك لذلك وفرح كثيرا . وبعد ذلك جعل (فريدريك) راعيا لصقوره ، فعني بها خير عناية ، فزاد قدره لدى الملك الذي رفعه إلى

منزلة عالية في البلاط ويعد ذلك منحه لقب فارس ويعدها مرتبة نبيل . وفي أثناء ذلك حل بالمدينة وباء عظيم ، مما حمل الملك على مغادرة البلاد . وإذا كان الملك على أهبة السفر ، أرسل في طلب النبيل (فريدريك) وجعله الحاكم بأمره على جميع البلاد إلى حين عودته بعد ارتفاع البلاء . وبعد ذلك استأذن الملك وجميع النبلاء من النبيل (فريدريك) وغادروا البلاد . كيف تغلب فريدريك على أعداء الملك الذين أحرقوا ودمروا مدنا كثيرة بعد رحيل الملك .

وعندما غادر الملك ونبلاؤه ، علم الأعداء بمغادرتهم فجاءوا بجمع غفير وأحرقوا وقتلوا وأخذوا كثيرا من الأسرى . فبلغت الأخبار إلى (فريدريك) الذي كان نبيلًا وحاكمًا بأمره على جميع المملكة . فقام وجمع جيشًا عظيمًا وسار إلى أعدائه وقتل منهم كثيرا كما فعل الأسد ، وقام بأعمال عجيبة بالسلاح ذلك اليوم ، لأنه شنت شملهم وجعلهم يتفرقون أمامه كالمقطيع الضال . فانتصر النبيل (فريدريك) ذلك اليوم انتصارًا عظيمًا ، ولاحق أعداءه وأخذ منهم كثيرا من الأسرى بينهم ضباط كبار ونبلاء غنم لقاءهم فدية كبيرة . ولما وضعت الحرب أوزارها وأشاع (فريدريك) السلام في أرجاء البلاد بفضل شجاعته وإقدامه ، وصلت الأخبار إلى الملك ، وفرح الملك لما قام به واليه الجديد من جلائل الأعمال . ثم عاد الملك إلى مدينته حيث كان النبيل (فريدريك) . ولما علم النبيل (فريدريك) بقدم الملك استقبله في المدينة باحتفال عظيم . ولما دخل الملك إلى المدينة خاطب (فريدريك) قائلاً : « اني لأشكر لك خدماتك المخلصة ، وجلائل أعمالك بالسلاح من أجلي ، فوضعت جسمك وحياتك في خطر . ومن أجل ذلك أعينك حامي الحمى والمدافع عن جميع البلاد ، لأنني طاعن في السن وأنت في عز الشباب والصحة الشجاعة » فقام (فريدريك) إلى الملك وشكره وتحمل منه المسؤولية وحكم البلاد باخلاص فأحببه جميع النبلاء

والفرسان وكذلك عامة الشعب . وحكم البلاد اثنتي عشرة سنة بعز وجلال ، وكان يزداد في كل يوم رفعة ومنعة .

كيف وصل يوهان الفلورنسي إلى القاهرة يحمل بضاعة .

واتفق أن أبحر (يوهان الفلورنسي) في تجارة له ، في رحلة قصيرة إلى مدينة القاهرة ، لأنه كان يحسن كثيرا من اللغات المختلفة . وعندما وصل إلى القاهرة ذهب إلى قصر الملك وعرض بضاعته . وفي ذات يوم ، عندما كان النبيل (فريدريك) يسير مع بعض النبلاء ، رأى التاجر واقفا ازاء بضاعته . فأقبل مع النبلاء إلى حيث كان يقف (يوهان الفلورنسي) فلما اقترب منه وألقى نظرة على بضاعته أبصر الحزام والمخفظة والخاتم ، وكان يعرفها حق المعرفة فقال : « أيها التاجر دعني أرى هذه الجواهر الثلاث النفيسة التي تعرض ، وقل لي ، رجوتك من أي البلاد اشتريتها » فأجاب (يوهان الفلورنسي) قائلا : « أنا لم أشتريها ولكن لو علمت أية مخاطر ركبت للحصول عليها لارتفع قدري لديك إلى الأبد » . ثم قال النبيل (فريدريك) : « عليك أن تروي لي خبر تلك المخاطر » وراح (يوهان الفلورنسي) يروي للنبيل (فريدريك) كيف حصل على تلك المجوهرات ، وكيف راهن على خمسة آلاف (كلدن) مع (امبروز) انه سينال من زوجته وطرا ، وكيف حصل على تلك المجوهرات من دون علم زوجته ، ثم قفلت راجعا إلى زوجها وأخبرته أنني قد كسبت الرهان . فشد الرحال إلى مدينته وطلب إلى خادم أن يقتلها (كما سبق ذكره بصورة أوضح) . فقال النبيل (فريدريك) : « كان قتل زوجته بشس العمل ، لكن كسب المال تم بطريقة بارعة عجيبة » . ولكن مع ان النبيل (فريدريك) تكلم بهذه الصورة ، لكنه كان يفكر بشكل مختلف . ثم قال للتاجر : « هلا بقيت معنا قليلا وسوف نقدم لك الطعام والشراب من قصرنا . واحتفظ بتلك المجوهرات لي ، لأنها تروق لي كثيرا ، وليس لدي

الوقت الآن لأحضر لك المال لأنها باهظة الثمن ، ولأن عد الثمن يستغرق وقتا طويلا ، ولسوف تروق هذه المجوهرات لحبيتي ، ثم قام (يوهان الفلورنسي) وشكر النبيل (فريدريك) على حسن معاملته له ، وقال في نفسه : « هذه المجوهرات الثلاث غالية ، ولها من ارتفاع الثمن مالا يسوغ تقديمها إلا لحبيبة لها عنده حظوة كبرى » ثم انصرف النبيل (فريدريك) وأمر رجاله أن يقدموا للتاجر كل يوم مؤونة تكفي لاثنتين أو لثلاثة . وقال الرجال أنهم سيفعلون ذلك بكل سرور . وفي الغداة جاء (يوهان الفلورنسي) يطلب مؤونته ، فاعطيت له ، ولم تعد به حاجة أن ينفق شيئا إلا إذا رغب في ذلك . ثم طلب النبيل (فريدريك) من مراسل أن يأق اليه في السر ، وسأله أن كان يعرف موقع مدينة (ينن) فقال الرجل « بلى يا مولاي ، أعرفها جيدا » فقال له النبيل (فريدريك) عليك أن تذهب إلى هناك بأقصى سرعة تستطيعها ، وسأعطيك من المال ما يرضيك . فإذا صرت إلى هناك ، اسأل عن رجل أرمل اسمه (امبروز) وبعد أن تحدّثه سلّمه هذه الرسالة ، وعد به إلينا . « وكانت تلك الرسالة قد كتبت كما لو كان الملك نفسه قد أرسلها .

كيف أوصل الرسول الرسالة إلى امبروز .

بناء على أمر النبيل (فريدريك) غادر الرسول إلى مدينة (ينن) بعد أن عبر البحر حتى وصل (ينن) فلما بلغها سأل أين يقطن (امبروز) ذاك ، وسأل طويلا حتى استطاع العثور عليه فسلمه الرسالة وعليها خاتم الملك ، فتسلمها بتواضع وفتحها . وهكذا كان محتوى تلك الرسالة : « نحن ملك القاهرة نطلب إلى صديقنا (امبروز) أن يحضر إلينا في حاجة يقضيها لنا : وفيها مصلحة كبيرة لك وسوف تغتنى منها ، لذلك عليك أن تعجل بالمجيء مع هذا الرسول ، ولن يصيبك أى أذى من ذلك ، لأننا نرسل إليك خمتنا ونعطيك عهدا بسلامة الوصول والعودة بحرية . « وعندما قرأ (امبروز)

تلك الرسالة عجب عجباً شديداً من رغبة الملك العاجلة . ولكنه جهّز أمره ، وخلّف في داره رجلاً يعنى بها حتى يعود ، وشد الرحال مع الرسول . وعبر البحر حتى وصلاً إلى النبيل (فريدريك) الذي رحّب به وأكرم وفادته . وفي الغداة جاء (فريدريك) إلى (امبروز) يدعو للغداء معه . ثم رافقه شخصياً وأجلسه إلى مائدة الملك نفسه وجلس قبالة ، طالباً منه مرات عديدة أثناء الغداء أن يستمتع بمقامه . وبعد أن انتهى الغداء قال النبيل (فريدريك) للملك : « يامولاي ! لقد حضر إلى هذه المدينة تاجر ، وحمل معه ثلاث مجوهرات نفيسة وددت لو تراها ، لذلك سأرسل في طلبه وأقول له أن يحضر معه تلك المجوهرات الثلاث . » فذهب رسول إلى (يوهان الفلورنسي) وطلب إليه أن يستعد للمثول بين يدي الملك ومعه المجوهرات الثلاث . وفرح (يوهان الفلورنسي) ورأى أنه سيحصل على مال كثير ، فذهب مع الرسول إلى الملك ودخل إلى البهو . وعندما دخل قال له النبيل (فريدريك) : « سيدي ! هات بضاعتك ليراها الملك ، وبين له كيف حصلت عليها . » فقدم التاجر مجوهراته الثلاث ليراها الملك . ولما رأى (امبروز) تلك المجوهرات أخذه العجب ، وظن أن الملك قد أرسل في طلبه لكي يقتله ، وكاد أن يغشى عليه من الهم . ولما رأى النبيل (فريدريك) ذلك منه أقبل إليه وربت على كتفه قائلاً : « لن يصيبك أذى بل فرح . ثم روى التاجر للملك كيف حصل على تلك المجوهرات . ثم انتحى النبيل (فريدريك) بالملك جانباً وسأله : ما الذي يستحقه ذلك التاجر الذي أساء إلى سمعة امرأة تقيّة وخدعها في مجوهراتها بتلك الوسيلة ، وبعد ذلك أفقدها حياتها . فقال الملك للنبيل (فريدريك) : « انه يستحق التعذيب والشق ، لأنه تسبّب في قتل ، وكذلك سرق المجوهرات . » فقال النبيل (فريدريك) « وهذا ما أراه كذلك لأنه يستحق ذلك جزاء ما فعل . ولكن لو سمح مولاي ببقية النبلاء أن يعودوا إلى البهريثانية ، فسوف ترون

وتسمعون الكثير من عجائب الأمور التي فعلها هذا التاجر الخوّان تجاه تلك المرأة المحترمة . « فقال الملك « بكل سرور سنفعل ذلك » ثم عاد الملك ونبلاؤه ومعهم النبيل (فريدريك) الى البهو من جديد ليسمعوا المزيد من حديث التاجر .

كيف جاء النبيل فريدريك عاريا أمام الملك ونبلائه .
بهذه الكلمات عاد الملك إلى البهو ، وراح يتحدث هو والنبلاء في عدد من الأنوار الغربية المختلفة . وفي هذه الأثناء تسلل النبيل (فريدريك) خارجا ودخل إلى الغرفة حيث خلعت عنها ثيابها لإلما يستر العورة ، ثم دخلت إلى البهو أمام الملك وجميع النبلاء وجميع الحاضرين هناك ، عارية إلا من قطعة حرير تستر عورتها . وبعد أن دخلت تقدمت من الملك وألقت بالتحية . وعندما رآها الملك ونبلاؤه عجبوا كثيرا أن تدخل عليهم تلك المرأة الحسنة عارية . فقال الملك لنبلائه : « لقد رأيت هذا الشاخص أمامي مرات عديدة في هيئة غير التي هي عليها الآن ، وإن كنت على صواب فاني أحسبها حامي حمانا النبيل فريدريك » . فقال لها الملك : « قولي لنا من أنت ولماذا تأتين إلينا بهذه الهيئة عارية » فأجابت المرأة الملك قائلة : « أنا نفس النبيل (فريدريك) الذي تحدثت عنه ، خادمك المطيع . وقد جئت الآن أمام جلالتك أشكو إليك هذا التاجر الخداع ، الذي يقف الآن بين يديك ومعه ثلاث مجوهرات هي لي ، المحفظة والحزام والخاتم ، وقد حصل عليها بالسرقة ، كما هو معروف لجلالتك إذ روى بأية حيلة حصل عليها ، وهذا التاجر الآخر ، الذي يقف أمامك هو زوجي ، وأنا نفسي هي تلك المرأة التي كان يجب أن تقتل في الغاب في ذلك الوقت ، ولكنني نجوت بعون الله وحفظ العذراء من شر الموت . ومنذ ذلك اليوم إلى هذا اليوم لم أقترب من رجل ، بل عشت عفيفة ، ولم يكن لأي رجل

أو امرأة أن يعلم إلا اني رجل . لذلك لو سمح جلالكم أن يتكرم علي فليسلم هذا التاجر الكذوب الخائن للموت ، لأنك تعلم جيدا انه لا يستحق شيئا غير ذلك » . فقال لها الملك : « ذلك ما سوف أفعله ، لأن الحق والعقل لا يريدان غير ذلك . ولذلك ، ومن أجل الفعل الأثيم الذي فعل ، سنأمر بقطع رأسه وبعد ذلك يربط جسده إلى عجلة التعذيب وفوقها المشنقة ، لأنه قد سرق وتسبب في قتل ، فخذوه عني . » وهكذا أخذوا (يوهان الفلورنسي) إلى السجن وأعطيت جميع أمواله إلى (امبروز) وزوجته . ثم قال (امبروز) يخاطب (يوهان الفلورنسي) : « أيها التعيس الدليل ! ما الذي تفيد الآن من جميع حيلتك وزيفك وكل ذلك المال الحرام الذي حصلت عليه بالخدعة والسرقة ؟ فالآن قد انكشفت كل خيانتك وأفعالك الزائفة . والآن جزاؤك الموت المشين وهو ما تستحقه . كان من الخير لك أن يستقيم فعلك على أن تصل ما وصلت إليه فأجاب (جون الفلورنسي) قائلا : هذا صحيح . لقد حق علي الموت » ثم أخذَه الجند إلى المشنقة حيث تقضي العدالة . ولما فرغ من صلاته أمرَه الجلاد أن يركع وضرب عنقه ، ثم ربط جسده إلى عجلة التعذيب وثبت الرأس على عمود ورفعَه فوق المشنقة ، وكل ذلك حسب ما قضى به الملك ، ثم انصرف عائدا إلى داره . وبهذه الصورة نال (جون الفلورنسي) جزاء زيفه وسرقته وما فعل تجاه امرأة وزوجة مخلصة . فانه لم يحدث قط أن القتل والسرقة يمكن اخفاؤهما طويلا ، بل لابد أن تظهر الجريمة للعيان ، وأن أولئك الخطاة لابد أن يشنقوا في النهاية ، أو ينالوا نوعا آخر من الموت المشين .

كيف استأذنت زوجة امبروز من الملك ورحلت إلى موطنها مع زوجها .

ولما رأى (امبروز) أن النبيل (فريدريك) كان في الواقع زوجته عجب لذلك عجباً شديداً إذ كان يحسب انها قد ماتت منذ زمن بعيد . ومع ذلك

فقد كان شديد الأسف لما سبب لها من كثير الأذى في ما مضى من الزمان ، فذهب إليها وأخذها بين ذراعيه وعانقها . وبعد أن فرغ من ذلك رجع أمامها وطلب غفرانها لما سبب لها من كبير أذى بتسرع قبل أن يكلمها في الأمر . ثم رفعته إليها وقالت له : « لا عليك يا عزيزي ! ساحتك عن كل ما فعلت وكأنك لم تفعله » فنهض وشكرها وقال في نفسه يجب ألا نطيل البقاء هنا . لكن الملك أكرم وفادتها وأعطى كلا منها كثيرا من نفيس الهدايا : للزوج ولزوجته كذلك لأنه كان يحبها لصدقتها وشجاعتها ولما بدا منها في غيابه إذ وضعت حياتها في خطر للدفاع عنه ضد أعدائه . وبعد أن أمضت عند الملك أياما وهي في فرح وحبور ، اقبلت على الملك تستأذنه ان تعود الى موطنها مع زوجها . فلما سمع الملك انها تريد الرحيل عنه أسف لذلك وأنكر عليها أن تغادر المكان ، لكنها كانت تلح في طلب ذلك ، فما كان من الملك إلا أن أعطاها موافقته مع ضمان سلامتها وزوجها في مرورهما بجميع بلاده دون أن يصيبها أذى أو سوء . ففرح (امبروز) وزوجته واستأذن من الملك ثم رحلا في سبيلهما ، ثم وصلا إلى البحر وركبا سفينة عبرت بهما إلى (ينن) وكانت الرحلة مريحة ، وعند وصولهما استقبلهما الناس ورحبوا بهما . ولما سمع الناس أن زوجة (امبروز) قد عادت من جديد بعدما قيل انها قد ماتت ، عجبوا لذلك عجبا شديدا . وبعد ذلك عاشا طويلا في فضيلة وطيب ومحبة وشكرا الله على ما أسبغ عليهما من وافر النعم فعاشا في طاعته . ثم رزق (امبروز) من زوجته أربعة أولاد . منهم ثلاث ذكور وبنت واحدة . وقد سمى أكبر الأولاد (فريديريك) وهو الاسم الذي اتخذته أمه . وعندما بلغ شرخ شبابه أرسل إلى القاهرة عند قصر الملك الشاب ، ابن الملك العجوز الذي أقامت أمه عنده ، فاحتفلوا به احتفالا كبيرا بسبب ما قدمت أمه للملك الوالد من قبل ، وازدادت محبته يوما بعد يوم من أجل أمه حتى صار نبيلًا عظيمًا فأحبه الملك وجميع

نبلائه . وأصاب جميع أقربائهم بعد ذلك حبة الجميع ومعزة لديهم . وبعد أن رأى (امبروز) وزوجته ما بلغ ابنهما من مجد ، استأذن ملك القاهرة بالرحيل ، فرحلوا إلى مدينة (ينن) التي وصلوها في اليوم الثامن من الشهر الأول وكان يوم أحد ، وذلك من سنة الرب الاله سبعة وثلاثين وأربعمائة بعد الألف . وهكذا عاش التاجر الصالح (امبروز) مع زوجته وهذا ما جرى لهما . ثم مرضت زوجة (امبروز) وتوفيت وأسلمت روحها بين يدي الله القدير وذهبت إلى النعيم المقيم ، جعله الله من نصيبكم ونصيبى . آمين . وهكذا تنتهي هذه الحكاية الصغيرة عن نبيل (فريدريك) .

(ج) توماس أندرداون : تاريخ أثيوبيا

كتبه بالاغريقية هليودوروس (١٥٨٧) ص ٣٩ - ٥

يا (نيريوس) رب البحار الهائجة

نسبح لابتك العزيزة :

التي (پيليوس) بناء على أمر

من (يوف) جعلها تمثل مخافته

وأنت يا سيدتنا (فينوس) البديعة ،

في البحر أنت نجمة لمحة :

أنت التي جلبك (اخيليس)

شبيه (مارس) في الحرب

يا قائد الاغريق الصنديد

مجدك يحوب السموات :

من أجلك شئت زوجتك حمراء الشعر

أن تجعل (پيروس) تستثار

انزل بالطروادين شر هزيمة

واحتفظ جيش الاغريق
كن لنا يا (بيروس) الطيب
روحا رحيمًا .
الذى يرقد هنا في اللحد دفينا ،
تضمه أرض (فيبوس) القديسة :
أضحُ بسمعك للتراثيل المقدسة
التي نرفعها اليك
ولا تجعل مدينتنا هذه
تشكو من أى خوف :
من أجلك ومن أجل (ثيتس) أناشيدنا
(يا ثيتس) عليك السلام .

(د) الفصل الثالث - المشهد الأول

و (مرشد الأمراء) - مساهمة خارولد ف . بروكس
في المشهد الأول من الفصل الثالث يعرض شكسبير رفض البريطانيين
دفع الجزية التي فرضها أساسا (يوليوس قيصر) وجاء يطالب بها خليفته -
وهو (أوكستوس) في المسرحية (ولذلك أساس في كتاب هولنشيده) لكنه
(كلاوديوس) في أغلب الروايات . وعند مقارنة المشهد أولا مع المادة
المتوفرة في كتب (هولنشيده) و (كرافتن) و (فيبيان) و (جفري من
مونوث) وترجمة (نورث) لكتاب (پلوتارك) ومن (سبنسر) وبعد ذلك
مع (شكوى كيديريكوس في كتاب (بليزهاست) بعنوان (القسم الثاني
من مرشد الأمراء) طبعة ١٥٧٨ ، وبخاصة مع مآسي (نينيوس)
و (آيرنكلاس) و (كيديريكوس) و (كايوس يوليوس قيصر) في
طبعة ١٥٨٧ من (مرشد الأمراء) تحقيق (هكتز) ، يبدو واضحا أن
شكسبير كان في ذهنه عمل (هكتز) و (بليزهاست) .

والمشهد في مسرحية شكسبير يبدأ بارشاد مسرحي يقول « يدخل في موكب .. » يمثل رفض المطلب الرومي من جانب الملك في مجلسه . ولا توجد اشارة واضحة إلى مجلس الملك في (هولنشيده) وبقيّة المراجع ، لكن ذلك منتظر من شكسبير الذي يضيف صبغة مسرحية على الحدث ، ولو بمعزل عما وجد عند (هكنز) الذي يصوّر (كاسيبيلا) بعد خطبة نارية ، يرسل جوابا يتحدى فيه انذار قيصر « من خلال مجلس .. يضم جميع النبلاء » وبعزل عما وجد عند (بليزهاست) الذي يجعل (كيديريوس) يقول : « الاقاليم الثلاثة للنقاش في البلاط / استدعيتهم على عجل » ، و « عن هذا الطريق الملكي » ألقى خطبة « حركت قلوبهم الشجاعة نحو القتال » ضد (كلاوديوس) . أن وجود هذه السوابق ليست دليلا على معرفة شكسبير بها ، لكن ما يشير إلى انه كان على علم بها سلسلة من التناظرات ، في المفردات والأفكار ، وهو ما سننظر فيه .

ثمة تشابه لفظي واضح في الآيات ٤٩ وما بعدها :

اننا كنا أحرارا ، حتى جاءنا الروم بأذاهم

فاقتلعوا منا هذه الجزية ...

مع صدى من قول (كيديريوس) في كتاب (هكنز) :

أنا قلت لن أدفع لهم جزية ، أنا ،

هم الذين اقتلعوا ذلك منا بالقوة ، والله .

وانه لن يأخذ حريتنا منا هكذا .

وربما كان أكبر تجمع من الكلمات المتشابهة يرد في الآيات ٢٢ - ٢٧ .

تقول الملكة أن بريطانيا مسورة تحصنها :

رمال لن تتحملها سفائن أعدائك ،

نوعا من النصر

أصاب قيصر هنا ، لكنه لم يتفاخر هنا

بقوله « جئت ، رأيت ، غلبت » بالخزى »

(وذلك أول عهده به) ازيح

بعيدا عن ساحلنا ، وهزم مرتين : وسفائنه تحطمت على الصخور
البريطانية . وهزائم قيصر وخسارته بتحطم السفن موجودة في كتاب
(هولنشييد) لكن الكلمات التي أبرزتها (وما يصاحبها من أفكار) لا توجد
في ذلك الكتاب ولا في المصادر الأخرى المذكورة . لكننا نجد عند
(هكتز) :

... سفائنا المبعثرة

... أوالتي طمرت نفسها في الرمل (قيصر)

ليس من سبب يدعى للفخر اننى قهرت بريطانيا ،
وهذه أول حادثة ، بين جميع البلاد التي حاربت ، والأخيرة .

(قيصر)

قيصر المتكبر ، ورغم كل تفاخره وخيلائه :

فرّ راجعا إلى السفائن ...

كان على قيصر المليك أن ينجبل

إذ ارتد بسفائنه عن مثل تلك الجزيرة . (نينيوس)

لما تراجع قيصر ، بذاك الهروب المخجل

وترك أرضنا البريطانية ولم يقهر ، لأول مرة . (آيرنكلاس)

الذى لم يسبق أن أدار ظهره بمثل هذا الهروب أمام العدو (قيصر)

وليست هذه المقطاع هي الوحيدة ، ثمة تشابه بين جدل الملكة الذى

يفتحح المشهد في الأبيات ١٥ وما بعدها)

تلك فرصة

سنحت لهم فأخذوا منا ، واستردادها

واجبنا الآن ...

وبين جدل (كيديريكوس) عند (بليزهاست)
 ذاك الذي خضع بالأمس
 يخضع اليوم ، وبه نفس الدمار .
 وبعد ذلك تبدأ نصائحها بمخاطبة (سيمبلين) :
 تذكر ، مولاي المليك
 أسلافك الملوك . (١٧ وما بعده)
 وهو ما يطابق بداية نصائح (كاسييلان) في كتاب (هكتز) :
 ... وأرسل الملك في طلب نبلائه على الفور
 وبين لهم ما كان عليهم أسلافهم .
 يرى (سيمبلين) أن البريطانيين يعدون أنفسهم « الشعب المحارب »
 (البيت ٥٤) وعند (هكتز) يصفهم قيصر بأنهم « البريطانيون المحاربون
 أقوياء الشكيمة » . أما بخصوص « الجزية » فقد كانت من « أطماع
 قيصر » كما يقول (سيمبلين) التي « فرضت علينا هذا النير » . وتقول
 كلمات (كيديريكوس) عند (بليزهاست) : « هل سبقي نشترى النير
 بالجزية إلى الأبد .. ومثل (سيمبلين) يشكو (آيرنكلاس) من أطماع
 قيصر :
 ... أيجب أن يموت جميع هؤلاء البريطانيين الأبرياء
 من أجل أطماعك ، الاخسثت يا قيصر .
 يصف (سيمبلين) تلك الأطماع بأنها
 تجاوزت حدودها حتى كادت تمتد
 إلى أرجاء الأرض جميعا ... (٥١ - ٥٢)
 وهو ما يذكرنا بقول قيصر عند (هكتز) بعد أن فتح بلاد الغال :
 حسبت أنني بلغت نهاية العالم
 من غربه بعد اخضاع شعوب كانت حرة قبل ذلك

حتى أدرك « وجود جزيرة أخرى / إلى الغرب من فرنسا .
والفكرة التي يمكن مقارنتها من البيت ١٢ هي ان « بريطانيا عالم قائم
بذاته » لها جذور عند (هولنشيدي) و (فرجيل) الذي يقتطف هولنشيدي
منه ، وفي أماكن أخرى ، ولكن عند (هكتز) الذي يتبع (جغري من
مونغوث) يوجد الجواب من مطالبة الروم بالجزية ، كما يبدو . يقول
(كاسييلان) وهو يتحدث قيصر :

... ولو أن الالهة قد أعطتك العالم جميعه ملكا لك :
فتلك منفصلة عن العالم ، ولن تحصل على أرض هي لنا :
ولدى إعادة النظر يبدو أن علائم الدين لا تشير كثيرا إلى
(بليزهاست) . ولكني لا أشك كثيرا أن شكسبير كان يردد أصداء منه
فعلا ، في ١٩/٣/٥ وما بعدها كما في هذا المشهد . يقول (پوستوس) في
وصف (كيديريوس) و (ارفيراكوس) انها
... فتان أقرب إلى التراكض

في ملاعب الريف منهما إلى خوض مثل هذه المذابح ،
(١٩/٣/٥ - ٢٠) وهو هنا يستخدم صورة سبق أن استخدمها
(بليزهاست) - ولو بشكل مختلف في وصف (كيديريوس) الذي يعلن
عن عزمه في الانقضاض على الروم : « سأهبط إلى الملعب وأخرجهم من
مكمنهم » .

وإذا حاولنا الإشارة إلى كون (مرشد الأمراء) واحدا من مصادر
المسرحية علينا التركيز على ملامح لا يمكن أن تكون قد صدرت عن
(هولنشيدي) أو غيره . ولكن إذا اتفقنا على انه أحد المصادر فيجب أن نأخذ
تأثيره بعين الاعتبار حتى عندما يتداخل ذلك التأثير مع مصادر أخرى . فقد
كانت تلك الملامح ظاهرة أمام شكسبير لانه كذلك كان يعرفها من
(المرشد) ، ومن بين تلك الأمثلة المحتملة صيغة اسن (تينانيوس)

واشاراته إلى المبلغ السنوي للجزية موضوع الجدل ، وحادثة سيف قيصر ، واحتفالات النصر (في مدينة لندن) و (ملموتايوس) وقروانيه وثورة أهل (بينونيا) و (دالماتيا) .

وأخيرا ، اذا تجاوزنا المشهد الأول من الفصل الثالث ، قد أغامر بالقول أن حادثة (هامو) التي توسع فيها الرواة نقلا عن (جفري من مونموث) ، والتي يبرزها (هكتز) ، قد أوحى إلى شكسبير بنهاية (كلوتن) كما أوحى له بنزول (پوستوس) متخفيا ليحارب جيش الروم الذي يفترض انه جندي فيه . ومثل ذلك (هامو) وهو رومي فعلا ، إذ يرتدي زي البريطانيين ويحارب الروم - أويتظاهر بذلك - ولو انه يبحث عن فرصة لقتل (كيديريوس) . وبعد ذلك يقتل على يد (ارثيراكوس) قرب ميناء ، كما يقتل (كلوتن) قرب (مفلورد هيفن) وكما يلقي رأس (كلوتن) المقطوع في « الخليج وراء جبلنا » نجد (هامو) وقد قطع إلى قطع صغيرة

ألقوا بها من شاهق الصخور إلى المياه .

وخلاف ذلك ، هو شخصية مغايرة تماما لكل كن (كلوتن) أو (پوستوس) ، لكن ذهن شكسبير « يتناول الفكرة كما تعلق القطعة الحليب » وهذه القدرة على تناول الأفكار عند شكسبير ، كما تذكرنا دراسة استجابته لمصادره مرة بعد أخرى ، لا يعادلها إلا قدرته على تمثيل تلك الأفكار لخدمة أغراضه الخاصة .

الملحق (ب)

تاريخ العروض المسرحية

لقد شهد (سايمن فورمن) عرضا لمسرحية (سيمبلين) ربما في مسرح (كلوب) قبل أيلول/ سبتمبر ١٦١١ بقليل . ولا شك أن ثمة عروضاً في عهد الملك (جيمز) قبل ذلك التاريخ وبعده ، لكننا لا نملك سجلات لها . في كتاب البروفسور (ت . دبليو . بولدوين) بعنوان (نظام وأعضاء فرقة شكسبير) نجد على الصفحات ٣٩٤ - ٤١٥ محاولة لاعادة صورة ترتيب الممثلين الأصلية كما يأتي :

پوستومس ليوناتس ... رجارڊ بربج

بيلاوريوس ... هنرى كونڊيل

كيدوريوس ... جون اندروود

ارڤيراكوس ... وليم ايكلستن أو ايكلستون

كلوتن ... روبرت أرمن

پيزانيو ... جون هيمنك

الملكة ... جون ادمانز

ايموجين ... جيمز ساندز

مثل هذه الافتراضات لا يمكن الركون اليها طويلا . يفترض (بولدوين) أن (پوستومس) كان رجلا في الأربعين عندما ينسب الدور إلى (بربج) . وهذا غير مقنع ، لأن هذه المسرحية ، شأن غيرها من الرومانسيات وبعض المآسي اللاحقة ، من الواضح أنها قد صممت لتفسح محالا للأعضاء الأكبر سنا في الفرقة مثل (هيمنك) و (كونڊيل) و (ليوين) و (بربج) نفسه ومن المحتمل أن شكسبير قد هيا لادخال بعض الرسائل الجديدة . إذ يورد البروفسور (جي . سي . آدمز) في كتابه (مسرح كلوب ص ٣٣٦ - ٣٤٠) تعليقا على استخدام النسر معلقا

أسلاك ، بدل الكرسي المؤلف أو العرش أو العربة الحربية ، وذلك في ٤/٥ .

مثلت (سيمبلين) أمام الملك (جازلز الأول) و (هنرييتا ماريا) عام ١٦٣٤ . يذكر (سر هنري هيربرت) في دفتر مذكراته ما يأتي :
(في مساء الأربعاء الأول من كانون الثاني / يناير ١٦٣٣ (٤)
مثلت (سيمبلين) في البلاط فرقة الملك . وقد اعجبت الملك كثيرا) .
يقدم البروفسور (الاردائيس نيكول) في كتابه (القناعيات في عهد آل ستوارت) ص ١٤٧ - ١٥٣ تخطيطا ومناقشة لبعض تصاميم المسرح التي أعدها (انيكوجونز) ويقول بشكل غير قاطع ان « هذه المشاهد تناسب المواقع في (سيمبلين) شكل جيد ، وهذه التصميمات هي لغرفة ملك ، وغرفة نوم أميرة تقع في المسرح الداخلي وللعسكريين ورؤيا . وهذا القول من جانب (نيكول) جذاب جدا ، لكنني لا أجده مقبولا . فتصميم الحلم كان يمكن قبوله دليلا قاطعا لو انه يصور (يويتر) على ظهر نسر ، لكنه تصميم يظهر (بالاس آئينه) فوق « غمامة بيضاء تنقلب إلى صخرة ، تحمل بيدها عصن غار » . ومع ذلك فان هذه الرسوم ، إلى جانب تصميم (جونز) لروول (يويتر) في (تيميه مستعادة) من أعمال (تاونسند) كما في كتاب (نيكول ص ٩٤) تستحق النظر الدقيق لأنها تمثل نوعا من المشاهد التي ربما كانت تستخدم في عروض البلاط ، إن لم تكن في عروض عامة سابقة .
وبعد عودة الملكية (١٦٦٠) تراجعت مسرحية شكسبير لفترة أمام الصيغة التي اقتبسها (درفي) بعنوان (الأميرة المظلومة أو الرهان القاتل) وذلك في حدود عام ١٦٧٣ وقد طبعت تلك الصيغة عام ١٦٨٢ وربما عرّضت على المسرح في السنة نفسها . ثم استعادت المسرحية مكانتها عام ١٧٢٠ وعام ١٧٣٨ . وليس من المعروف ان كانت (سيمبلين) التي مثلت في (هي ماركت) عام ١٧٤٤ تعود إلى شكسبير أو إلى (درفي) .

لكن المسرحية الأصلية عادت إلى الظهور على مسرح (كوفنت كاردن) عام ١٧٤٦. وبعد ذلك كانت عروض القرن الثامن عشر في العادة هي المسرحية الأصلية، بتحويلات أوبلا تلك التحويلات التي ادخلها (كاريك) عندما قدم (سيمبلين) في (دروري لين) عام ١٧٦١. وكانت العروض في لندن والأقاليم على شيء من الكثرة في النصف الثاني من القرن، وقد مثلت (مسز سيدونز) دور (ايموجين) أول مرة على مسرح (دروري لين) عام ١٧٨٧. ويظهر ولع القرن الثامن عشر بالصيغ المقتبسة، بل المشوهة، في أعمال (جارلز مارش) عام ١٧٥٥ و(وليم هوكنز) عام ١٧٥٩ و(هنري بروك) عام ١٧٧٨ و(امبروز ايكلز) عام ١٧٩٣. وقد وصلت هذه الجهود حدود الطباعة لكن صيغة (هوكنز) وحدها وصلت إلى المسرح. فقد اختار (هوكنز) أن يعيد كتابة المسرحية طبقاً للوحدات الكلاسية وهو يستحق لذلك تكريم حسرة عابرة^(٢)، لأبطاله هرقل تذكر بسبب أعمال أقل روعة!

في عام ١٨٠١ قام (كيمبل) بإعادة المسرحية إلى الحياة على مسرح (دروري لين) بمناظر جذابة، وفي العروض اللاحقة اشتهر (ادموند كين) بدور (پوستومس) و(هيلن فوست) بدور (ايموجين). تقدم (هيلن فوست) التي غدت (ليدي مارتن) دراسة جذابة لكنها عاطفية وذلك حول شخصية (ايموجين). كما تراها الممثلة في كتابها (حول بعض الشخصيات النسائية عند شكسبير) فهذا الوصف إلى جانب مناظر (كين) مما يسم مزاج القرن التاسع عشر عموماً. فقد كانت العروض مترهلة بشكل ممجوج، وكان كل شيء يدور حول البطلة. ومع ذلك فإن (ايلن تيرى) تذكر على أنها خير من مثل (ايموجين).

وقد شهد القرن الحالي اقتباساً آخر في مسرحية (برنارد شو) بعنوان (سينمبلين بنهاية أخرى) هذه إعادة بناء المشهد الأخير من المسرحية على

مزاج (شو) وهي على ما فيها من خفة ظل وفكاهة لا يمكن أن تحمل على حمل الجلد ، مهما كانت مقاصد (شو) . فعلى المسرح يمكن القول أن مسرحية شكسبير قد حافظت على مكانتها ، فادراجها في القائمة الرسمية لمسرح شكسبير التذكاري في (ستراتفورد) عامي ١٩٤٦ ، و ١٩٤٧ يشير إلى اهتمام متزايد ، ولا يمكن القول أن أيا من هذين العرضين في ستراتفورد) كان ناجحا بشكل ملحوظ . ومن المفارقة أن نجد في منهاج عرض أحسن نقد لآخراج (نجت مونك) عام ١٩٤٦ ، إذ تقول الملاحظة « يدور الفعل في هذه المسرحية في أماكن متفرقة من بريطانيا وروما وويلز » وكان عرض (مايكل بنثال) عام ١٩٤٩ في أجواء شاسعة من تفرعات المناظر المعتمدة في الغالب . لقد بلغ ذلك العرض درجة من التماسك غالبا ، لكن التفاصيل الفردية كانت مبهمة فيها قليل من البراعة . ففي كلا العرضين لم يستطع (ارثيراكوس) أو (كيديريوس) استحضار « أيقاف^(٣) » عدم التصديق رغبة » . فقد كانا ، بين أشياء أخرى ، عقبة ستبقى تضايق المخرجين في المستقبل .

٣ في عام ١٩٥٧ عادت (سيمبلين) للظهور في (ستراتفورد) . وكان إخراج (بيترهول) « نمطيا بميل إلى القص الخرافي » ، مكثفا ، متماسكا ومنورا . كانت (بيكي آشكروفت) رائعة بدور (ايموجين) لكن العمل الجماعي على المستوى العالي هو السر في نجاح (هول) . وربما كان (كلايف ريفل) في دور (كلوتن) شبه المأساوي صورة غير شكسبيرية ، لكنه مقبول رغم ذلك . أما المصاعب الكبرى في مشاهد الكهف فقد أمكن التغلب عليها بابرار الكوميديا ، وأحيانا بابرار الحدة . أما اختتام المشهد السابع من الفصل الثالث ، والنشيد الحزين ، فقد كانا معا من اللحظات « الكلاسية » في الأقل بالنسبة لي ، فقد غادرت المسرح ، وأنا مقتنع بأن ما أدعيته من فضائل مسرحية (سيمبلين) لم يكن دون أساس .

المحلق (ج)

الأغاني

(١) اسمعى القبرة (٢٠/٣ - ٢٦)

أقدم هنا ، مع الشكر للقائمين على مكتبة (بودي) ، نسخة عن صورة محققة تعود إلى أوائل القرن السابع عشر ، من تلحين هذه الأغنية ، وهي محفوظة في المكتبة المذكورة تحت رقم المخطوطة (سي ٥٧) ، وقد كانت هذه المخطوطة موضوع دراستين : الأولى مقالة (جورج أ . ثيوليس) بعنوان « ملاحظة عن مخطوطة من البودليان » في مجلة (موسيقى واداب) ٢٢ لسنة ١٩٤١ ص ٣٢-٣٥ . والثانية مقالة (ويلا ماكلونك ايغانز) بعنوان « اسمعى القبرة في مجلة (مطبوعات رابطة اللغات الحديثة) ٦٠ لسنة ١٩٤٥ ص ٩٥-١٠١ . يقدم (ثيوليس) نسخة من الأغنية برموز موسيقية حديثة ويقول بشكل مقنع أن المخطوطة قد استنسخت في حدود عام ١٦٥٠ ، ويسوق تصورات عن هوية المؤلف الموسيقى المجهول . ويقترح واحدا من اثنين : (جون ولسن) أو (روبرت جونسن) ، لكن ذلك يعوزه ظهور الدليل . كلا الرجلين كان على علاقة مع فرقة شكسبير ، والموسيقى المستعملة في (ماكبت) و (العاصفة) تعزى إلى (جونسن) . وتميل الآنسة (ايغانز) كذلك إلى القول بأن تلك الألحان كانت مستعملة في العروض المسرحية في عهد الملك (جيمز) قائلة انها تلبى مطلب (كلوتن) لسماع « مقطوعة بالغة الروعة والجمال » وان مداها من الطبقة الثالثة العالية تناسب « صوت الخنصي غير المكسور » وحقيقة أن هذه الموسيقى قد دونت فعلا يؤدي بها إلى نتيجة مشكوك فيها بأن أغنية الصباح هذه ترمز إلى خطة « كلوتن » المحسوبة في المغازلة ، من حيث التقديم ، كما تعكس طبيعته الخائنة . تقدم الآنسة (ايغانز) تفسيرين محتملين لحذف هذين البيتين :

أفراسه نحو ماء تلك الينابيع يسور زهوراً استوت على سيقانها .
الأول أن البيتين قد اقحما على النص في وقت لاحق ، والثاني ان
الموسيقي قد حذفهما ليجنب المغني صعوبة تواتر الأحرف الصغيرة
(س ، ز) . ويدعم هذا التفسير الثاني ورود البيتين بصيغ أخرى في النص
المخطوط .

يقول (رجموند نوبل) في كتابه (شكسبير واستعمال الأغنية)
ص ١٣٠ - ١٣٧ أن الأغنية كانت تؤدي (بالمصاحبة) من موسيقى مدرب
يكلف خصيصاً لهذا الغرض ، ويرى أن المغني ربما كان رجلاً من طبقة
صوت عالية ، لا صبياً ولا خصياً . ويرى (كرانفيل - باركر) في كتابه
المذكور سابقاً أن المغني ربما كان الممثل الذي يقوم بعد ذلك بدور
(ارثيراكوس) . لكن الأغنية الثانية تؤدي كلاماً ، وهذا يثير المشاكل حول
ذلك الرأي .

يرى (ولسن نايت) أن الأغنية تؤدي إلى تخفيف التوتر ، لأنها تأتي بين
مشهدين مظلمين ، كما يرى (نوبل) أن الأغنية ترسل « نفحة من
الكوميديا » . ومن الناحية العملية ، يشير (كرانفيل - باركر) أن الأغنية
والعبارة التي تسبقها من « أغنية عذبة نفيسة ذات كلمات غنية عجيبة »
تعطي (ايموجين) وقتاً لتستبدل ثياب الليل بثياب نظهر بها في القصر .
(نوبل على حق تماماً . إذ يقول أن « هذه الموسيقى الصباحية » يراد لها
كذلك أن تؤكد أن الليل قد تحول إلى فجر . ففي المسرحية عدد غير قليل
من مشاهد الصباح ، والأغنية ليست سوى واحدة من عدة وسائل بارعة
توحى للجمهور بأن الفجر قد طلع ، ولو أنها يمكن أن تقع في باب الرمز
دون باب الوسائل .

لقد اشير إلى كثير مما يناظر أغنية شكسبير ، وبخاصة ما أورده
(دوس) . لكن (فرنيس) يوضح ان هذه تعود إلى المألوف من تراث أغاني

الصباح . وعلاقة هذه الأغنية بواحدة من أغاني (ليلي) في مسرحية (كامپاسي) وكان (اسحق ريد) أول من أشار إلى ذلك . ليس من باب الصدفة المحض وهذا ما يثير بعض المصاعب . ففي المشهد الأول من الفصل الخامس من (كامپاسي) تجري أغنية (تربكو) بهذا الشكل :

أي الطيور هذه تشدو كذا وتندُب ؟

أواه ، ما هذي سواها : البلبل المغتصب !

تصبح « سَق ، سَق ، تيريو(٤) »

عند انتصاف الليل يزداد شجاءها ، ينشُب .

من مبدع اللحن الذي نصغي له فضطرب ؟

قبرة تلك التي يصفو غناها ، يصخب .

يصطفق الجناح منها عند أبواب السما ،

ويستفيق الصبح لما لحنها ينسكب !

هلا تسمّعت إلى حنجرة بهيّة :

يناغم اللحن منها طائر محبب !

هلا تسمّعت إلى الوقواق كيف يصخب !

« وقواق » هذا بالربيع جاءنا يرحب .

« وقواق » هذا بالربيع جاءنا يرحب .

إذا كان (جون ليلي ١٥٥٤ ؟ - ١٦٠٦) هو الذي نظم هذه الأغنية فمن المعقول أن يكون شكسبير مدينا لها بشيء ، لكن القصائد الغنائية التي ترد في مسرحيات (ليلي) كان مؤلفها موضع شك في بعض الدراسات الحديثة . فهي توجد في تحقيق (بلونت) لمسرحيات (ليلي) في طبعة ١٦٣٢ لكنها غير موجودة في الطبعات السابقة من حجم (كوارتو) . يشك (فويرا) في نسبة تلك الأغاني إلى (ليلي) لكن (كريك) يسوق دليلا داخليا يدعم به تاريخا لاحقا نسبيا لصحة نسبتها . وإفادة شكسبير من

الأغنية في (كامباسي) إذن هو أقل احتمالا مما كان يبدو سابقا ، رغم أن ذلك لا يمكن انكاره نهائيا . وإذا كان شكسبير هو المدين فإن أغنية « اسمعي القبرة تشدو » تنطوي على مفارقة غريبة . فالأبيات الأولى في أغنية (كامباسي) تتصل بالطبع بالأسطورة الكلاسية عن اغتصاب (فيلوميل) على يد (تيربوس) وهو ظرف سبق أن استغلّه شكسبير بتأثير ساخر في مشهد غرفة النوم . وهذا الربط بين (ايموجين) و (فيلوميل) رغم عدم تناظره الدقيق ، ربما دفع شكسبير في المشهد اللاحق مباشرة إلى ترديد صدى أغنية تشير بشكل محدد إلى اغتصاب (فيلوميل) . فأغنية شكسبير المرحّة قد تكون لذلك ، بفضل ما تحذفه من الأصل ، ذات مغزى معتم في منظواه ما كان ليخفى على جمهور عصره . أما إذا كانت أغنية (كامباسي) شائعة مألوفة فإن أغنية شكسبير الصباحية ستوصل مباشرة مع محاولة (اياكيمو) ومخططات (كلوتن) الدنيئة .

(٢) لا تخش بعد اليوم من حرارة الشمس

يحتمل أن تكون هذه الأغنية قد قدمت من دون أية مصاحبة موسيقية ، إلا إذا كانت مصاحبة الكمان الجهير ، الذي كان « المعزف العجيب » في ١٨٦/٢/٤ هو الذي أدخل هنا . يرى (نوبل) في (المصدر المذكور ص ١٣٧) أن شكسبير لم يتوافر لديه المغنون للقيام بدور الأميرين ، لذلك « اضطر للاعتذار في السياق عن النقص في الغناء » . وهذا ينطوي على حالة ما كان لها أن تدوم ، ومن المحتمل أن نص (الفوليو) يعكس مرحلة في تاريخ الفرقة حدث فيها تبدل في طبقة صوت أحد الممثلين مما جعل وضع الكلمة المحكية بدل الكلمة المكتوبة ضرورة مؤقتة . وإن صح ذلك فإن الأبيات ٢٣٩ - ٢٤٢ من النص ، ربما جزءاً من الأبيات ٢٣٤ - ٢٣٨ يجب أن تعد اضافات خاصة من عمل شكسبير أو غيره ، وكذلك وضع « نرد » في البيت ٢٥٤ بدل « نشد » .

يرى (نوبل) في الأغنية نوعا من لعبة الجنازة الشنيعة التي تستهوي الأطفال ، لكن (الحماس للطقوس) الذي ينسب إلى الأميرين قد يكون مبالغة . تجري الأغنية في عبارات عامة لا خاصة ، كما قد يرى بعض النقاد ، لأنها مراثية تناسب (ايوجين) . اما انها كان يمكن أن تناسب (يوريفيلي) فهي مسألة أخرى . فالمزدوجة التي تحتّم المقطع الأول والثالث لا تكاد تنطبق على امرأة مسنة . وهذه النقطة دون أية اعتبارات نوعية ، قد تدعم رأي (ستونتن) بأن المزدوجات الحتمية في كل مقطع هي اضافات زائدة على أغنية هي في مادون ذلك من عمل شكسبير . مثل هذه الاضافات قد تعمل لكي تناسب الأغنية قطعة موسيقية جاهزة ، ولكن من ناحية ثانية ، إذا كانت الأبيات قد نظمت من أجل أن تردد كلاما وحسب ، فمن غير المعقول أن يصيها هذا القدر القليل من التوسع .

إذا كان البيت « مع تبديل اسم يوريفيلي إلى فيديل » (٢٣٨/٢/٤) يعنى ، كما يرى كثير من النقاد ، ان اسم (فيديل) يجب أن يحل محل اسم (يوريفيلي) في الأغنية الفعلية ، عندها تنشأ صعوبات أخرى . ولا يحتمل أن شكسبير لم يلاحظ هذا الاختلاف . ويمكن القول أن الأغنية في طبعة (الفوليو) قد حلت محل أغنية سابقة يرد فيها الاسم الصحيح . (وايت) وحده يرى أن الأغنية جميعها ليست من عمل شكسبير وأسبابه غير مقنعة أبدا . ان نظرية الاستبدال لا توحى بالثقة ، لأن من غير المفيد وضع الأغنية الحالية بدل أغنية نظمت خصيصا للمناسبة . أما القول أن الذي طبع (الفوليو) قد اضطر إلى استعمال المراثية الأصلية ، لأن بديلا لاحقا يذكر (فيديل) بالذات لم يكن في متناوله عند ارسال الكتاب إلى المطبعة ، هو قول من البعد بحيث لا يستحق المناقشة .

لقد قبلت صيغة (الفوليو) من أبيات (ارفيراكوس) ٢٣٤ - ٢٣٨ وأجدها تفيد : ولو أن أصواتنا قد تغيرت الآن ، لننشده له ونحن ننزله إلى

القبر كما انشدنا لوالدتنا مرة بنفس الألحان ونفس الكلمات ولو اننا الآن
ننشد لأجل (فيديل) بدل (يوريفيلي) وهذا يجعل من المحتمل أن الأغنية
التي تفيد في رثاء (ايموجين) كانت أغنية ينشدها الأميران لوالدتهما « خلال
حياتها » لأن كلمة « مرة » تفيد « في سالف الأيام » لا في مناسبة بعينها (أي
جنازتها) وقد يلاحظ أن تبديل (يوريفيلي) إلى (فيديل) قد يستتبع
صعوبات عروضية ، ان لم تكن موسيقية .
ليس لهذه الاختلافات من حلول سهلة ، لكن كونها قد أوحى إلى
(وليم كولنز) أن ينظم « مرثية في سيمبلين » جميلة ، ولو متكلفة ، يجعل
هذه الاختلافات أخف وطأة على النفس .

هوامش المترجم

مقدمة المحقق :

١ - ديكاميرون : كتاب (بوكاجيو) الشاعر الكاتب الإيطالي الشهير (١٣١٣ - ١٣٧٥) يضم حكايات يرويها ثلاثة شبان وسبع شبابات من أهل فلورنسا الذين خرجوا منها بعد طاعون ١٣٤٨ والتجأوا إلى بلدة قريبة وأقاموا عشرة أيام يروون حكايات لبعضهم .

٢ - مرشد الأمراء Mirror For Nagistrates كتاب من تأليف (جورج فيريز) مدير احتفالات الملك هنري الثامن ، بالاشتراك مع (وليم بولدوين) من أكسفورد ، يصور مشاهير التاريخ الإنكليزي يروون قصص سقوطهم ، على أسلوب كتاب (بوكاجيو) بعنوان (سقوط الأمراء) وقد طبع سنة ١٥٥٩ وفيه عشرون مأساة مؤلفين مختلفين يراد منها تقديم العبرة والنصح .

٣ - ينن Jennen هي مدينة جنوا الإيطالية ، باللفظ الجرمني ، كما ورد في الأصل .
٤ - دوقية ، فلورن ، كلدن : أنواع من العملات ، بعضها ذهبية ، كانت متداولة في إيطاليا في القرن الخامس عشر ، وفي بعض البلاد في شمال أوروبا .

٥ - يوبيتير يوف ، جوف : اسم كبير الآلهة في الأساطير اللاتينية ، يقابل (زيوس) الإغريقي .

٦ - فيديليا . باللاتينية وما تفرع عنها من إيطالية وإسبانية ، صفة (مخلص) و (مخلص) وتستعمل اسم علم كما في النص .

٧ - تعطيل عدم التصديق العمد ، أو « إيقاف عدم التصديق رغبة » وهي عبارة الشاعر الإنكليزي الرومانسي كولردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) الذي يقول (في : سيرة أدبية الفصل ١٤) أن تعطيل عدم التصديق عمدا أو رغبة هو الأسس في القناعة الشعرية
٨ - الفوليوي : هو طبعة ١٦٢٣ من أعمال شكسبير ، وهي أولى الطبوعات المجموعة التي يرجع إليها الباحثون .

٩ - « وكان سعيدا بخسرانه » عبارة ملتوية تشير إلى غرام (مارك انتوني) القائد الرومي الكبير بملكة مصر القديمة (كليوباترا) وكان يعرف أن ظاهرها من الإغراء لا أمل منه لزعيم بمنزلته ، وقد خسر الدنيا من أجل ذلك الغرام الفاجر وكان سعيدا بخسرانه .
والإشارة إلى أن المزدوجات المقفاة عند شكسبير ، كما يراها المحقق ظاهرها جذاب مغر ، لكن ما تنطوي عليه من ملاحظات لفظية تجعل شكسبير في غرامه بتلك المزدوجات المقفاة في موضع الخسارة التي تشبه خسارة انتونيو ، لكن شكسبير كان سعيدا بتلك الخسارة .

١٠ - القناعية . نوع من العروض المسرحية الباذخة ازدهر في اوربا في القرن السادس عشر واولئ القرن السابع عشر ، يشتمل على رقص وغناء واداء مسرحي يقوم به ممثلون يرتدون الاقنعة ، ويغلب أن يكون الموضوع قصة غير مترابطة ذات مغزى رمزي او اسطوري .

١١ - الاله خارجا من المكتبة « عبارة تطلق على وسيلة مسرحية في الدراما الاغريقية وبعدها اللاتينية ، حيث تتعقد الاحداث فلا يقوى على التخلص من المازق سوى قوة فائقة على هيئة اله ينزل من السماء ، وهو ممثل يجلس على كرسي خاص يتدنى من سقف المسرح ثم يصعد بعد ان يحل المشكلة القائمة .

١٢ - عصر العقل . وهو الاسم الذي يطلقه نقاد الادب على القرن الثامن عشر ، حيث تتميز الكتابة باصنافها باتباع قواعد منطقية عقلانية على حساب العاطفة وهو ما ثار عليه الرومانسيون في اواخر ذلك القرن وبخاصة بعد الثورة الفرنسية .

١٣ - ربيع القرن الماضي : كتب المحقق هذه المقدمة عام ١٩٦٠ .
١٤ - العدالة الشعرية : عبارة (توماس رايمر) في كتابه (ماضي العصر الماضي) ١٦٧٨ التي تفيد ان الادب يجب ان يظهر ان الفضيلة تُذاب والرذيلة تعاقب في الحياة ، وهو مبدا سرعان ما ثار عليه ادباء العصر اللاحق

١٥ - كاليبان . هو الوحش ابن الساحرة (سيكوراكس) في مسرحية شكسبير (العاصفة)

١٦ - « اول وريث لاداعي » : هي العبارة التي يصف فيها شكسبير اولي قصائده الطوال « فينوس وادونيس » وذلك في مقدمتها .

١٧ - عقدة العقد . هي العقدة التي عقدها (كورديوس) ملك (فريجيا) وكان يقال ان من يستطيع حلها يملك آسيا . فجاء الاسكندر المكدوني وقطعها بسيفه ، فذهبت مثلا .

١٨ - العنقاء : احسب ان المحقق غير دقيق هنا ، لان العنقاء بالاغريقية اسمها (فينكس) وكذلك اسم النخلة ، وهي الشجرة العربية المقصودة وليست شجرة الارز الجبلية . وتذهب الروايات الاغريقية ان « الطائر العربي الفريد » يبني عشه على « الشجرة العربية الفريدة » في بلاد « العرب السعيدة » والمقصود اليمن . وهذا الطائر « انثى » في الاسطورة كما في اللغة ، وهي « العنقاء » العربية . لمزيد من الشروح عن قصيدة شكسبير بوسع القاريء الرجوع إلى كتابي بعنوان (البحث عن معنى) نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٣ ، المقالة بعنوان « العنقاء واليمام » .

النص :

الفصل الأول :

- ١ - اى ان امزجتنا التي تتأثر بالافلاك والنجوم ، حسب علم الفلك القديم ، لا تُظهر شدة في تأثيرها اكثر من شدة تأثر وجوه الحاشية التي تحاكي في تجهّمها وجه الملك .
- ٢ - پوستوموس ليونانتس ، كما يشرح العراف الرومي في المشهد الاخير من المسرحية ، يفيد « شبل الاسد المولود بعد وفاة الأم » وهو اسم البطل باللاتينية .
- ٣ - النعمة .. الطاعة : كلام الملك الغاضب يفيد « انك فقدت نعمة رضا الاب بفقدانك اطاعته » في زواج ابن الملكة . وهنا تظهر قوة شخصية ايموجين التي تتلاعب بالصيغ البلاغية في استمرار تحديها ، وتعترف انها فقدت الامل الذي يريده الملك في ان تتزوج ابن الملكة ، لذلك فقدت النعمة ، لكن ذلك بركة لانها اختارت پوستوموس (النسر بدل كلوتن الحداة) .

٤ - الشوارع الخلفية : اشارة إلى أن المدين يتحاشى الشوارع الرئيسية نهربا من الدائن .

- ٥ - ذهبية : اى قطعة عملة ذهبية ، تجنبنا لاستعمال كلدن وفلورين ودوقية .
- ٦ - الكاپتول : التل الذي يقع عليه معبد (يوبيتر) في روما ، ويكون الصعود اليه بدرجات تطاها سختلف الاقدام ، لذا فهي غير طاهرة .
- ٧ - مسلوقات . اشارة إلى تغطيس البغايا في مياه تغلي لتعقيمهن من الامراض الخطيرة ، وهو ما كان يجري في عصر النهضة بخاصة ، حسب اعتقاد قديم .
- ٨ - دايانا الهة والعفاف ، الهة القمر ، تقابل (سونيا) الاغريقية .
- ٩ - من عل : في الاصل كبير الالهة .

الفصل الثانى

- ١ - في هذا المشهد ، والمشاهد الكوميديّة الأخرى في هذه المسرحية وغيرها من مسرحيات شكسبير ، نجد الكثير من التلاعب بالصيغ البلاغية والبديعية . هنا اشارة إلى « تحديد » ذنب الحمار ، مما يعطي النبيل الثاني مجالا لتوسيع الاستعارة في « قطع اذان » الحمار ، وهي اشارة إلى كلوتن .
- ٢ - قدر وقدر ، بفتح القاف الاولى وكسر الثانية ، يستمر النبيل الثاني في الاستعارة والكلام « الجانبى » الذي يحمل الاهانة تجاه كلوتن ويُضحك الجمهور .
- ٣ - الاستار ، اى الاستار الخارجية للنوافذ ، التي « تحجب » نور العين ، اى الجفون

- ٤ - تيريوس اشارة إلى ما ورد عند (أوفيد) في كتاب (المنحولات) من حكاية الملك تيريوس الذي اغتصب (فيلوميل) ثم قطع لسانها لكي لا تبوح بالسِر فعطفت عليها الالهة وحولتها إلى بلبل ، دائم الصباح « تيريو » .
- ٥ - عين الغراب : اشارة إلى اسطورة قديمة تقول ان ضوء الصباح يوقظ الغراب والاشارة إلى (اياكيو) نفسه وهو (غراب) ينقض على فريسة .
- ٦ - اعطيها .. هذه الكلمة والعبارة اللاحقة تصوّر دناعة كلوتن في احاطة ما يقول بظلال خبيثة .
- ٧ - شعر ذنب الحصان وامعاء العجول ، وهي مادة الاوتار في الآلات الموسيقية ، وذكرها هنا يتنافر مع « الموسيقى » التي يدعى انه يستعين بها على التودّد إلى ايموجين .
- ٨ - عرفت صاحبك . استعمال الفعل « عرف » هنا بمعنى جنسي كما ورد في (سفر التكوين ١/٤) ... « وعرف آدم حواء امراته فحبلت وولدت قايين » .
- ٩ - كيوييدان : اى مسندان منحوتان على هيئة كيوييد اله الحب .
- ١٠ - للمرأة نصيب : وهو سؤال طالما ورد في آداب العصور الوسطى واستمر حتى بعد شكسبير إذ نجده عند (ملتن) وهو من امثلة الهجوم على المرأة

الفصل الثالث

- ١ - « جئتُ ، رايتُ ، غلبتُ » عبارة باللاتينية ، يقول (سويتونيوس) في كتابه (تاريخ القيصرية - يوليوس ٣٧) انها كُتبت شعارا امام يوليوس قيصر في استقبال انتصاراته في الحروب الهونيّة بعد ان قضى على الثائر (فارناسيس الثاني) عام ٤٧ ق . م .
- ٢ - غُدة الماء الأجاج : كناية عن الاستعداد بالسفن الحربية .
- ٣ - ألواح كيوييد : اى الألواح التي يكتب عليها العشاق رسائلهم .
- ٤ - اينياس الخائن .. سينون : اينياس خان زوجته إذ تعلّق بغرام (دايدو) ملكة (قرطاج) و (سينون) خان بلده طروادة في حربها مع الاغريق .

الفصل الرابع

- ١ - المناسبة : مثال آخر على لغة كلتّن القبيحة ذات الظلال الدنيئة ، رغم « مع الاعتذار عن استعمال الكلمة » .
- ٢ - ربة السماء هي الالهة (يونو) .
- ٣ - معرّ في العجيب : قد يكون اشارة إلى آلة موسيقية تتحرك بهبوب الريح او بشكل تلقائي ، وهو ما كان معروفا قبل أيام شكسبير . والاشارة هنا تعطي الفرصة للمعاذفين على مجموعة من الآلات الوترية لاصدار لحن حزين يناسب المشهد .

٤ - سوسنة : سوسنة الوادي البيضاء رمز النقاء باصدائها من (نشيد الانتشاد) وهذا يسمح بتأنيث الصفات اللاحقة في الترجمة رغم أن المفروض أن (ايموجين) هي فتى .

٥ - فيديل : لا يغيب معنى الاسم اللاتيني عنى (لوكيوس) الرومي الذي يجب « اسمك ينطبق على اخلاصك واخلاصك على اسمك » .

الفصل الخامس

١ - المرعى : لأن پوستوموس السجين مقيد ومربوط مثل الحصان الذي لا يستطيع في هذه الحال سوى أن « يرعى » الكلا دونه .

٢ - سيد الرعود : الاله (يوبتر) .

٣ - اله الحرب : الاله (مارس) . مليكة النساء . هي الهة النساء (يونو) .

٤ - مشوي : لغة السجّانين وما يتبعها من تلاعب بالألفاظ والتورية هي من لوازم مشاهد « التنفيس الكوميدي » التي تتخلل مسرحيات الماسي .

٥ - فيبوس : من أسماء (أبولو) اله النور ، الذي يعبر السماء بعربة عجلاتها مرصعة بالجواهر .

الملاحق :

١ - (بورشارد) يلاحظ أن رسم الاعلام في هذا النص غير متنسق دائما ، إذ قد يرد الاسم الواحد بأشكال مختلفة في النص ، بل في الصفحة الواحدة ، ومثل ذلك أملاء الكلمات نفسها في نصوص القرن الخامس عشر ، ونجد ذلك حتى القرن السابع عشر . ففي إحدى غنائيات شكسبير نجد كلمة (الصيف) ترد بثلاثة أشكال مختلفة في مدى الأربعة عشر بيتا .

٢ - حسرة عابرة . اشارة إلى بيت في قصيدة (توماس كُري) ١٧١٦ - ١٧٧١ بعنوان « مرثية في مقبرة ريفية » إذ يقول أن هؤلاء الموتى المجهولين في قبورهم الريفية المشسية يستحقون في الأقل « حسرة عابرة » .

٣ - أيقاف عدم التصديق رغبة : عبارة كولردج . ينظر الهامش ٧ من المقدمة .

٤ - « سق سق تيريو » صوت البلبل في أسطورة (أوفيد) . ينظر الهامش ٤ من الفصل الثاني .

المترجم :

د . عبدالواحد لؤلؤة .. استاذ الادب الانجليزى فى جامعة الامارات العربية المتحدة .
له دراسات نقدية . ترجم إلى العربية ٨ كتب فى موسوعة المصطلح النقدى ، ترجم إلى
الانجليزية كتاب حول النقط ، له أبحاث فى الأدب المقارن . أصدرت له السلسلة ترجمة
لعدة مسرحيات .

فهرست

الموضوع	رقم الصفحة
كلمة المترجم	٥
مقدمة المحقق	٧
المسرحية	١٢٥
الملحق أ	٢٩٩
الملحق ب	٣٢٧

ساحر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١	- مانويل جاليتش	■ سمك عسير الهضم
٢	- جان انوى	■ القبرة (جان دارك)
٣	- هال انوى	■ البرج
٤	- تساوير	■ عاصفة الرعد
٥	- هارولد بنتر	■ ١ - الخادم الأخرس
		■ ٢ - التشكيلة أو عرض الأزياء
٦	- جون ويستر	■ الشيطانة البيضاء
٧	- تيرانس راتيجان	■ الاسكندر المقدوني أو قصة مغامرة
٨	- تيرانس راتيجان	■ سباق الملوك
٩	- جون مورتيمر	■ استعدوا لركوب الطائرة وغيرها
١٠	- فريدريش دونيمات	■ النيازك
١١	- يونسكو - دامواف - أربال اليبى	■ دراما اللامعقول
١/١٢	- أوجست سترندبرج	(من الاعمال المختارة) سترندبرج - ١
		■ ١ - مس جوليا
		■ ٢ - الأب
١٣	- نيقوس كازندزاكى	■ عطيل يعود
١٤	- بيترفايس	■ أنشودة أنجولا
١٥	- اوليفر جولد سميث	■ تواضعت فظفرت
١/١٦	- موليبير	(من الاعمال المختارة) مرليبير - ١
		■ مدرسة الزوجات
		■ نقد مدرسة الزوجات
		■ ارتجالية فرساي
١٧	- دوغلاس سبتوارت	■ عسكر ولصوص أونيد كيللى
١٨	- وليم شكسبير	■ العين بالعين
١/١٩	- أوجست سترندبرج	(من الأعمال المختارة) سترندبرج - ٢
		■ الطريق إلى دمشق - ثلاثية

(تابع) هاجر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٢٠ -	رومان رولان	■ ١٤ يوليو
٢١ -	أنجس ويلسون	■ شجرة التوت
٢٢ -	تيرانس راتجان	■ روس أولورانس العرب
٢٣ -	كارون دي بومارشيه	■ حلاق اشبيلية
٢٤ -	وليم شكسبير	■ هاملت
٢٥ -	نويل كوارد	■ الحياة الشخصية
١/٢٦ -	سوفوكل	(من الاعمال المختارة) سوفوكل - ١
		■ نساء تراخيس
١/٢٧ -	جبريل مارسل	(من الاعمال المختارة) جبريل
		مارس - ١
		١ - رجل الله
		٢ - القلوب النهمة
٢٨ -	انريكي خارديل بونثلا	■ ليلة ساهرة من لياالى الربيع
٢/٢٩ -	أوجست سترندبرج	(من الاعمال المختارة) سترندبرج - ٢
		١ - الاقوى
		٢ - الرباط
		٣ - الجرائم
		٤ - موسيقى الشبح
		■ اصطياد الشمس
٣٠ -	بيتر شافر	(من الاعمال المختارة) جورج
١/٣١ -	جورج شحادة	شحادة - ١
		١ - حكاية فاسكو
		٢ - السيد بوبل
٣٢ . ٥ -	فيرمان	■ انتصار حورس
١/٣٣ -	جورج برناردشو	(من الاعمال المختارة) جورج
		برناردشو - ١
		١ - بيوت الارامل

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٣٤	- فرناندو ارابال	٢ - العايب ■ ثلاث مسرحيات طليعية ١ - قرافة السيارات ٢ - فاندو وليز ٣ - الشجرة المقدسة (من الاعمال المختارة) سوفوكل - ٢
٣/٣٥	- سوفوكل	١ - اوديب الملك ٢ - اوب في كولون ٣ - اليكترا (من الاعمال المختارة) جان جيروود - ١
١/٣٦	- جان جيروود	١ - اليكترا ٢ - لن تقع حرب طروادة (من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو
١/٣٧	- يوجين يونسكو	يونسكو - ١ ١ - المغنية الصلعاء ٢ - الدرس ٣ - جاك أو الامتثال ٤ - المستقبل في البيض ٥ - الكراسي ■ مسرحيات اذعية
٣٨	- كوبر - تشيرشل - شارب مانج	■ مسرحيات اذعية
٢/٣٩	- جبريل مارسل	(من الاعمال المختارة) جبريل ماسيل - ٢ ١ - روما لم تعد في روما ٢ - المحراب المضيء أو (مصباح النعش) ١ - شيطان الغابة
٤٠	- انطون تشيخوف	

(تابع) مهاجر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٢/٤١	- جورج شحادة	٢ - الحال فانيا (من الاعمال المختارة) جورج شحادة ٢ -
١/٤٢	- لويجي بيرندلو	١ - مهاجر بريسبان ٢ - البنفسج (من الاعمال المختارة) لويجي بيرندلو - ١
٤٣	- جيمس جويس	١ - ديانا والمثال ٢ - الحياة عطاء ٣ - لذة الامانة ١ - ستيفن «د» ٢ - منفيون (من الاعمال المختارة) سترندبرج - ٤
٤/٤٤	- سوفوكل	١ - الغرما ٢ - الاميرة البيضاء ٣ - عيد الفصح (من الاعمال المختارة) سوفوكل - ٣
٣/٤٥	- جان جيرودو	١ - انتيجونة ٢ - اجاكس ٣ - فيلوكتيت (من الاعمال المختارة) جان جيرودو - ٢
٣/٤٦	- يوجين يونسكو	١ - سدوم وعمورة ٢ - مجنونة شايو (من الاعمال المختارة) يوجين يونسكو - ٢
		١ - ضحايا الواجب ٢ - مرتجلة الما

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٣/٤٧	- جبريل مارسل	٣ - سفاح بلا كراء (من الاعمال المختارة) جبريل مارسل - ٣ ١ - طريق القمة ٢ - العالم المكسور ١ - الحلم الامريكى ٢ - الطابعان على الآلة ١ - الارض كروية (من الاعمال المختارة) جورج برناردشو - ٢ ١ - السلاح والانسان ٢ - كانديدا ٣ - رجل المقادير ■ الحارس ■ ابن أمية أو ثورة المورسكيين ■ مأساة كريولانس ■ القصة المزدوجة للدكتور بالمى ■ الكترا ■ أورستيس
٤٩	- البى شيزجال	
٥٠	- ارمان سالاكرو	
٢/٥١	- جورج برناردشو	
٥٢	- هارولد بنتر	
٥٣	- مارتينيس دى لاروزا	
٥٤	- وليم شكسبير	
٥٥	- أنطونيو بوينو بايخو	
٥٦	- يوريديس	
٥٧	- فيكتور هيجو	■ هرنانى ■ المستنيرون (من الاعمال المختارة) مولير ٢ ١ - سجاناريل ٢ - المتحذلقات المضحكات ٣ - مدرسة الازواج ٤ - الطبيب الطائر
٥٨	- ليو تولستوى	
٣/٥٩	- مولير	

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٦٠	- روبرت شيروود	٥ - غيرة الباربييه
٦١	- فيليب بارى	■ الطريق الى روما
		■ المهرجون
		■ قصة فيلادلفيا
٦٢	- ماكس فريش	■ قصة حياة
٦٣	- جون جى	■ اوبرا الصعلوك
٦٤	- دنيس ديدرو	■ الابن الطبيعى
٥/٦٥	- اوجست سترندبرج	(من الاعمال المختارة) سترندبرج - ٥
		١ - رقصة الموت
		٢ - الطريق الكبير
٦٦	- وليم سارويان	١ - ايام العمر
		٢ - سكان الكهف
٦٧	- اندريه شديد	١ - العارض
		٢ - بيرنيس المصرية
٢/٦٨	- لويجى بيرندلو	(من الاعمال المختارة) بيرندلو - ٢
		١ - المعصرة
		٢ - اداء الادوار
		٣ - ابو زهرة بقمه
٦٩	- البير كامى	■ حالة طوارئ
١/٧٠	- برتولت برشت	■ (من الاعمال المختارة) برتولت برشت - ١
		١ - حياة جاليليو
		٢ - طبول فى الليل
		■ غرفة المعيشة
٧١	- جراهام جرين	(من الاعمال المختارة) يوجين
٢/٧٢	- يوجين يونسكو	يونسكو - ٣
		١ - المستأجر الجديد

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٢/٧٣	- جورج شحادة	٢ - اللوحة ٣ - الخرتيت (من الاعمال المختارة) جورج شحادة - ٣ ١ - السفر ٢ - سهرة الامثال ■ نجونا باعجونة (من الاعمال المختارة) جورج برناردشو - ٢ ١ - تلميذ الشيطان ٢ - هداية القبطان براسباوند ■ الملك لير ■ الطريق ■ عزيزى مارات المسكين ■ زفاف زبيدة (من الاعمال المختارة) جون آردن - ١ ١ - مياه بابل ٢ - رقصة العريف ■ رويسبير ■ أوديب (من الاعمال المختارة) يوجين اونيل - ١ ١ - ظمأ ٢ - عبودية ٣ - ضباب ٤ - مبحرون شرقا الى كارديف ٥ - فى المنطقة ٦ - بدر على البحر الكاريبى
٧٤	- ثورنتون وايلدو	
٢/٧٥	- جورج برناردشو	
٧٦	- وليم شكسبير	
٧٧	- وول شوينكا	
٧٨	- الكسى اربورف	
٧٩	- هوجو فون هومانزتال	
١/٨٠	- جون آردن	
٨١	- رومان رولان	
٨٢	- سنكا	
١/٨٣	- يوجين اونيل	

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٨٤	- جان كوكتو	١ - فرسان المائدة المستديرة ٢ - الآباء الأشقياء
٨٥	- تيرانس راتيجان	١ - تعلم الفرنسية بلا دموع ٢ - العمر المضي
٨٦	- فديريكو غرسيا لوركا	■ العرس الدموي
٨٧	- كالدرون دي لباركا	■ الحياة حلم
٨٨	- وليم شكسبير	■ يوليوس قيصر
٨٩	- يوريبديدس	١ - الفينيقيات ٢ - المستجيرات
٩٠	- الكسندر استروفسكى	■ لكل عالم هفوة
٢/٩١	- جون ميلنجتون سنج	(من الاعمال المختارة) جون ميلنجتون سنج - ١ ١ - ظل الوادى ٢ - الراكبون الى البحر ٣ - زفاف السمكرى ٤ - بثر القديسين (من الاعمال المختارة) جون ميلنجتون سنج - ٢
٢/٩٢	- جون ميلنجتون سنج	١ - فتى الغرب المدلل ٢ - ديردرا فتاة الاحزان ٣ - عندما غاب القمر
٩٣	- آرثر ميللر	١ - كلهم ابنائى ٢ - الثمن (من الاعمال المختارة) برتولت برشت - ٢
٢/٩٤	- برتولت برشت	١ - أوبرا القروش الثلاثة ٢ - لوكولوس

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٩٥ -	وليم شكسبير	٣ - بعل
٩٦ -	كارلو جولدوني	■ تيمون الاثيني
٩٧ -	أوجين لابيش	■ خادم سيدين
٤/٩٨ -	لويجي بيرندلو	■ رحلة السيد بريشون (من الاعمال المختارة) يوجين
		يونسكو - ٤
		■ فتاة فى سن الزواج
		■ مشاجرة رباية
		■ تخريف ثنائى
		■ الشجرة
		■ لعبة الموت
٣/٩٩ -	لويجي بيرندلو	(من الاعمال المختارة) لويجي
		بيرندلو - ٣
		١ - ست شخصيات تبحث عن مؤلف
		٢ - كل شيخ له طريقة
		٣ - الليلة نرمل
١/١٠٠ -	تشيكا ماتسبو	(من الاعمال المختارة) تشيكا
		ماتسو - ١
		١ - انتحار الحبيبين فى سونيزاكى
		٢ - معارك كوكسينجا
٢/١٠١ -	يوجين اونيل	(من الاعمال المختارة)
		يوجين اونيل - ٢
		١ - وراء الافق
		٢ - انا كريستى
٢/١٠٢ -	جون آردن	(من الاعمال المختارة) جون
		آردن - ٢
		١ - الحرية المغلولة

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١٠٣ -	وليم شكسبير	٢ - صعود البطل
١٠٤ -	جانلز كوبر. كولین فینیو	■ مأساة عطيل
		١ - الطلبة المشاغبون
		٢ - قبل يوم الاثنين الموعد
		٣ - الليلة يوم الجمعة
١/١٠٥ -	برانیسلاف نوشیتش	١ - حرم سعادة الوزير
		٢ - الدكتور
١/١٠٦ -	دنيسن جونستون	١ - من المسرح الايرلندي - القمر
		في النهر الاصفر
١٠٧ -	تيرانس راتيگان	١ - بينما تسطع الشمس
		٢ - المهرجون
١٠٨ -	فرانسواز ساجان	■ الحصان المغمى عليه
		■ الشوكة
٣/١٠٩ -	تشيكا ماتسو	(من الاعمال المختارة)
		تشيكا ماتسو - ٢
		■ الصنوبرة المجتثة
		■ انتحار الحبيين في آميجيما
٣/١١٠ -	بروتولت برشت	(من الاعمال المختارة) بروتولت
		برشت - ٣
		■ الام شجاعة
		■ السيد بنتلا وخادمه ماتى
٥/١١١ -	يوجين يونسكو	(من الاعمال المختارة) يوجين
		يونسكو - ٥
		■ الغضب
		■ الملك يموت
		■ العطش والجوع
١١٢ -	وليم شكسبير	■ العاصفة

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١١٣ -	وليم كونجريف	■ هكذا الدنيا تسير
١١٤ -	الفونسو ساسترى	■ الدراما الثورية الاسبانية
		■ فصيلة على طريق الموت
		■ النطحة
		■ الكمامة
٣/١١٥ -	يوجين اونيل	(من الاعمال المختارة) يوجين اونيل - ٣
		١ - مرحلة الواقعية الأولى
		٢ - رغبة تحت شجر الدردار
		■ الآلة الجهنمية
		■ جيتس فون برلشجن
		■ مأساه طيبة او الشقيقان
		فيدر
		■ ليوكاديا
		■ الشر يستطير
		■ الصابرون
		■ مضيقة النزلاء
		■ اسطورة دون كيشوت ١٩٦٨
		■ حلم العقل
		■ مكبث
		■ القيثارة الحديدية
		١ - عائلتى
		الاشباح
		■ الزملاء الثلاثة
		(من الاعمال المختارة) برانيسلاف
		■ ممثل الشعب
		■ الناشرون
		■ العائلة
١١٦ -	جان كوكتو	
١١٧ -	يوهان فلفجلنج جيته	
١١٨ -	جان راسين	
١١٩ -	جان انوى	
١/١٢٠ -	جاك اوديبيرتى	
٢/١٢١ -	جاك اوديبيرتى	
٢/١٢٢ -	بويرو باييفو	
٣/١٢٣ -	بويرو باييفو	
١٢٤ -	وليم شكسبير	
١٢٥ -	جوزيف اوكونر	
١/١٢٦ -	ادواردو دى فيليبو	
١٢٧ -	جيمس بروم لين	
١٢٨ -	برانيسلاف نوفيتس	
١٢٩ -	آرثر ميللر	
١/١٣٠ -	افغان	

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
	سرجيفتش فوجنيف	■ خيال مريض
١٣١ -	روبرت بولت	■ الكرز المزهر
١٣٢ -	يوهان فلفجانج جيته	■ توركوأتوتاسو
١٣٣ -	المررايس	■ مشهد فى الطريق
١٣٤ -	وليم كونجرىف	■ حبا بحب
١٣٥ -	روبرت بولت	■ تحيا الملكة
١٣٦ -	الفريد دى موسيه	■ لورائز الشو
١٣٧ -	يوجين اونيل - ٤	(من الاعمال المختارة)
		■ الامبراطور جونز
		■ الغوريلا
١٣٨ -	سينيكا	■ هرقل فوق جبل أوبتا
١٣٩ -	موس هارت	■ دنيا زوال
	جورج كوفمان	
١٤٠ -	ليير كورنى	١ - ميليت
		٢ - السيد
١٤١ -	دونا ما كونا	■ قفزة فى الخلاء أو
		■ العجوز المراهق
١٤٢ -	برانسيلاف نوشيتس	■ المستر دولار
١٤٣ -	جورج كبلى	■ زوجة كريج
١٤٤ -	كارلو جولدونى	١ - التطلع الى المصيف
		٢ - مغامرات المصيف
		٣ - العودة من المصيف
١٤٥ -	فريدرش شلر	■ اللصوص
١٤٦ -	ميجيل ميورا	■ ثلاث قبعات كوبا
١٤٧ -	جون فورد	■ القلب المحطم
١٤٨ -	ت. س. اليوت	■ جريمة قتل فى الكاتدرائية

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١٤٩	- ت. س. اليوت	■ حفل كوكتيل
١٥٠	- كارل توكمير	■ نقيب كوينيك
١٥١	- يوجين أونيل - ٥	■ الآلة الكبير براون
١٥٢	- فوديناند أويونو	■ مختارات من المسرح الأفريقي - ١
	هارولد كمل	■ ١ - الخادم
		■ ٢ - الزنانة
١٥٣	- ايفان تورجينيف	■ شهر في القرية
١٥٤	- فرانس جريليا وتسر	■ المجدة الأولى
١٥٥	- برانيسلاف نوشيتس	■ المرحوم
١٥٦	- روبرت بولت	■ النمر والحصان
١٥٧	- موريل سبارك	■ حملة الدكتوراه
١٥٨	- فريدرش شلر	■ فلهم تل ١٨٠٤
١٥٩	- أدواردو دي فيليبو	■ عيد الميلاد في بيت كوبيللو
١٦٠	- كاريل تشابيك	■ من مسرح الخيال العلمي - ١
		■ انسان روسوم الآلى
١٦١	- تولستوى	■ أول من صنع الخمر
		■ ليلة تبكى الملائكة
١٦٢	- بيتر ليرسوف	■ زواج لوترو هاديك
١٦٣	- جول رومان	■ سلطان الظلام
١٦٤	- ايفان تورجينيف - ٢	■ الاعزب
١٦٥	- فديريكو غريسيه لوركا	■ الانسة روزيتا العانس
		■ أو
		■ لغة الزهور
١٦٦	- يوربيديس	■ ١ - افيجينيا في اوليس
		■ ٢ - افيجينيا في تاوريس
١٦٧	- يوربيديس ٤	■ ٣ - أندروماخي
		■ ٤ - الطرواديات

(تابع) مارجر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١٦٨ -	فرانس جزيليارتسر ج ٢	سابقو ■
١٦٩ -	ادواردو دى فيليبو	أصوات الأعماق ■
١٧٠ -	رجب تشوسيا	أبو الهول الحى ■
١٧١ -	ايفان تورجينيف - ٤	الريفية ■
١٧٢ -	المرل. رايس	الآلة الحاسبة ■
١٧٣ -	جيمس نجوجى	من المسرح الافريقى - ٢ ■
	سام توليا موهيكا	الناسك الاسود ■
	توم أومارا	ولد للموت ■
١٧٤ -	ديتر فورته	الخروج ■
١٧٥ -	الكسندر استروفسكى	مصرع كاسبر هاوزر ■
١٧٦ -	جول رومان	الغابة ■
١٧٧ -	أنطونيو جالا	الدكتاتور ■
١٧٨ -	أوجوتى	خاتمان من أجل سيدة ■
١٧٩ -	نيجل دنيس	انحراف فى قصر العدالة ■
١٨٠ -	يوربيديس - ٥	زغسطس من أجل الشعب ■
١٨١ -	يوربيديس - ٦	عابدات باخوس ■
١٨٢ -	يوربيديس - ٧	ايون ■
١٨٣ -	طوباز	هيبوليتوس ■
١٨٤ -	راى برادبورى	مارسيل بانيول ■
		من مسرح الخيال العلمى - ٣ ■
		عمود النار ■
		الكلايدوسكوب ■
		نفير الضباب ■
١٨٥ -	اوجو بتى	جريمة فى جزيرة الماعز ■
١٨٦ -	بيير كورنى	ميدبا ■
١٨٧ -	كليفوره اوديتس	الفتى المذهب ■
١٨٨ -	تانكرد دورست	عصر الجليد ■

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
١٨٩	- بيير كورنى	■ الكذاب
١٩٠	- جون جولزود دى	■ العدالة
١٩١	- الفريد جارى -١	(من الاعمال المختارة)
		■ أبو ملكا
١٩٢	- الفريد جارى -٢	(من الاعمال المختارة)
		■ أبو عبدا
١٩٣	- الفريد جارى -٣	(من الاعمال المختارة)
		■ أبو فوق التل
		■ أبو زوجا مخدوعا
١٩٤	- ماكسويل اندرسون	■ ماثن المجد
١٩٥	- لوبى دى بيجا	■ لحمة اشيلية
١٩٦	- عزيز نسين	■ وحش طوروس -١
١٩٧	- عزيز نسين	■ افعل شيئا يامت
١٩٨	- كويننا سكى	■ من المسرح الافريقى -٣
		■ المتعامون
١٩٩	- كويسى كادى	■ من المسرح الافريقى -٤
		■ هرج ومرج فى المنزل
٢٠٠	- شكسبير	■ الجزء الأول من حكاية
		■ الملك هنرى الرابع
٢٠١	- هنريك ابسن -١	(من الاعمال المختارة)
		■ الاشباح
٢٠٢	- هنريك ابسن -٢	(من الاعمال المختارة)
		■ البطة البرية
٢٠٣	- هنريك ابسن -٣	(من الاعمال المختارة)
		■ اعمدة المجتمع
٢٠٤	- ادواردو دى فيليبو	■ نابولى مليونيرة
٢٠٥	- توماس دكر	■ عطلة الاسكافى

(تابع) مايجد من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٢٠٦	- فرناندو اربال	■ الحبل المتهدل أو اغنية القطار الشبح
٢٠٧	- مارسيل تانيول	■ ماريوس
٢٠٨	- تولستوى	■ جثة حية
٢٠٩	- كيلفورد اوديس	■ السكين الكبير
٢١٠	- هارولد بنتر	■ الارض الحرام
٢١١	- الكسندر استروفسكى	■ مذنبون بلا ذنب
٢١٢	- يوجين اونيل	■ رحلة النهار الطويلة خلال الليل
٢١٣	- ادوارد بيرسى وريجنالد دنهام	■ سيدات متقاعدات
٢١٤	- جون جولزورذى	■ الهارب
١/٢١٥	- اريستوفانيس	■ السحب - ١
٢١٦	- اريستوفانيس	■ السحب - ٢
٢١٧	- وول سوينكا	■ من المسرح الافريقى - ٥ مجانين واختصاصيون
٢١٨	- وول سوينكا	■ من المسرح الافريقى - ٦ الموت وفارس الملك
٢١٩	- ثيلستينو جورستييا	■ لون بشرتنا
٢٢٠	- ألان - رينيه لوساج	■ توركاريه
٢٢١	- يوكيو ميشما	■ السيد دى ساد
٢٢٢	- هارولد بنتر	■ الايام الخوالى
٢٢٣	- صوفى تريديول	■ الآلية
٢٢٤	- تساوبوى	■ شروق الشمس
٢٢٥	- فيليمير لوكيتش	■ ١ - الحياة المديدة للملك اوزوالد
٢٢٦	- الكسندر استروفسكى	■ ٢ - المؤامرة العاصفة الرعدية

(تابع) ما صدر من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٢٢٧	- ليون تولستوى	■ الضوء يسطع فى الظلام
٢٢٨	- اليخاندرو كاسونا	■ سيدة الفجر
٢٢٩	- ج. ب. بريستلى	■ منحنى خطر
٢٣٠	- فريدريك شيلر	■ توراندوت
٢٣١	- هنرى افورى	١ - الجمعية الادبية
	- جيمس اين هنشو	٢ - جواهر المعبد
٢٣٢	- جيته	■ فاوست - ١
		الجزء الأول - المقدمة
٢٣٣	- جيته	■ فاوست - ٢
		الجزء الثانى - النص المسرحى - ١
٢٣٤	- جيته	■ فاوست - ٣
		الجزء الثالث - النص المسرحى - ٢
٢٣٥	- ماريو فراتى	١ - القفص
		٢ - الانتحار
٢٣٦	- يان سولوفيتش	■ ملكة الليل فى بحر حجرى
٢٣٧	- جون ويدمان	■ افتتاحية الهادئ
٢٣٨	- جيبوم ابولينير	■ كازانوف
٢٣٩	- جيبوم ابولينير	■ نهذا تريزياس
		لون الزمن
٢٤٠	- السكندر استروفسكى	■ وظيفة مريحة
٢٤١	- غونكور ديلمان	■ مطعم القردة الحية
٢٤٢	- بيتر ترسون	■ الخزان العظيم
٢٤٣	- ج. ب. بريستلى	■ كنت هنا من قبل
٢٤٤	- هنريك ابسن	■ بيت آل روزمر
٢٤٥	- هنريك ابسن	■ حورية من البحر
٢٤٦	- هنريك ابسن	■ أيولف الصغير

(تابع) ماجستير من هذه السلسلة

العدد	المؤلف	المسرحية
٢٤٧	- ولیم شکسبیر	■ بیرکلیس
٢٤٨	- براين فرايل	■ حرية المدينة
٢٤٩	- سوفوكليس	■ بنات تراخيس
٢٥٠	- جواد فهمى باشكوت	١ - المرأة
		٢ - اليقظ دائماً
٢٥١	- غريغورى غورين	■ البيت الذى شيده سوفيت
٢٥٢	- جون بولدرستون	■ ميدان بيركلى
٢٥٣	- الكسى تالستوى	■ مؤامرة الامبراطورة
٢٥٤	- هاينز كي بهارت	■ قضية روبرت أويينهايمو
٢٥٥	- ديميتري ديموف	■ نساء لهن ماض
٢٥٦	- يوريبيديس	■ هيكاى
٢٥٧	- فلاچيمير جوبريف	■ الناووس أو التابوت الحجرى
٢٥٨	- صمويل بيكيت	■ نهاية اللعبة

الاشتراكات

الجهة	قيمة الاشتراك
البلاد العربية	٤,٠٠٠ دنانير كويتية
البلاد الأجنبية	٥,٠٠٠ دنانير كويتية

تحول قيمة الاشتراك بالدينار الكويتي لحساب وزارة الاعلام بموجب حوالة مصرفية خالصة المصاريف على بنك الكويت المركزي، وترسل صورة عن الحوالة مع اسم وعنوان المشترك إلى:

وزارة الاعلام	ص. ب (١٩٣)
الاعلام الخارجى	الرمز البريدي ١٣٠٠٢ الكويت

التمن

الكويت	٢٥٠ فلسا	ليبيا	٢٥ قرشا	مسقط	٢٠٠ بيسه
السعودية	٣ ريالات	المغرب	٣ دراهم	اليمن ج	٢٠٠ فلس
الأردن	٢٥٠ فلسا	تونس	٣٠٠ مليم	اليمن ش	٣ ريالات
سوريا	٣ ليرات	الجزائر	٣ دنانير	البحرين	٢٥٠ فلسا
لبنان	٣٠ ليرة	القاهرة	٣٠ قرشا	قطر	٣ ريالات
		السودان	٢٠٠ مليم	الامارات	٣ دراهم

رقم الايداع ٧٥٢٩ / ١٩٩٢ م
الترقيم الدولى : 3-04020 - 08 - 977

في هذا العدد مرحبة سيمبلين

تأليف : وليم شكسبير تحقيق : چى . م . نوزوردى
ترجمة : دكتور : عبد الواحد لؤلؤة

سيمبلين ، ملك بريطانيا ، ثالث مسرحيات الرومانسى ومن
أواخر ما أنتج شكسبير بعد المسرحيات التاريخية والمأساوية
والكوميديّة . هنا محاولة لمزج المأساة مع الكوميديا ، في نمط
الرومانس ، الجديد على شكسبير نسبيا ، وهو نمط يقوم على قصص
وأحداث يصعب تصديقها في الواقع لأنها مغرقة في الخيال ، لكنها
ترمي إلى هدف أخلاقي ومغزي بعينه ، يتخذ شكل ما يسمى
« العدالة الشعرية » التي تفيد أن الأخيار يُثابون والاشرار يُعاقبون .
وهذا مالا يحدث إلا في الأجواء الشعرية ، لا الواقعية .

في هذه المسرحية ، كما في (تيمون الاثيني) و (بيركليس) يدور
شك حول وجود يد أخرى غير يد شكسبير ساهمت في تأليف هذه
المسرحيات الثلاث . وهذه المشاركة لم تكن غير معروفة في
شكسبير . لكن المحققين الثلاثة في هذه المسرحيات يتناولون
بتفصيلات أحسب أن بنا جميعا حاجة للفادة منها والسير على ما
في دراسة تراثنا الأدبي .